Ueber

Griepenkerl's „Robespierre"

von

Emil Palleske.

„Suche nicht die Mängel und Unvollkommenheiten in Werken der Kunst zu entdecken, bevor du das Schöne in denselben betrachten und finden gelernt.

Winkelmann.

Braunschweig,

Verlag der Hofbuchhandlung von Eduard Leibrock.

1850.

An Adolph Stahr.

Als ich Ihre Recension des »Robespierre« in der Reichszeitung las, bedauerte ich, daß so mancher Fingerzeig, so mancher treffende Gedanke, vereinzelt wie er in einem noch so bedeutenden Tagesblatte stand, mitten in dem Geräusche politischer Neuigkeiten sich verliere, und wünschte lebhaft, daß Sie in einer umfassenderen Form mit Wiederaufnahme jener Recension alles das fixiren möchten, was sich über das Stück in unsern täglichen Unterhaltungen als augenblickliches Aperçü, als ästhetische Ueberzeugung herausstellte. Ja, mir schwebte die Möglichkeit vor, die noch unausgebauten Stellen der Dichtung, wie wir uns gemeinsam mehr und mehr in dieselbe hineinlebten, auch vereint nach dem Vorgange Ihrer Recension nicht blos kritisch nachzuweisen, sondern mit ganzer Hingebung an den Dichter selbst produktiv der Vollendung näher zu führen. Werden mir doch die Stunden hoher Befriedigung unvergeßlich sein, in welchen wir gemeinschaftlich, Sie andeutend und umschreibend, ich darstellend und ausdrückend die Intentionen des Dichters in Bezug auf die Titelrolle zu verleiblichen suchten, von dem reinsten Gefühle des Mit- und Nachschaffens beide beseelt, weil selbst der kleine egoistische Stolz in solchen Momenten verschwindet, welcher sich mit dem Allein- und Selbsterfundenen brüsten möchte.

Allein ein solches Ineinanderschaffen, wie zwischen dem Interpreten des Dichters und dem Schauspieler, ist auf dem Felde der Litteratur wohl unmöglich. Das mochten Sie voraus wissen, als Sie, von andern Arbeiten in Anspruch genommen, mir mit Ihrem Briefe an Dr. Andree in der Reichszeitung ein litterarisches Geschenk machten, um denselben in eine ausführlichere Würdigung des »Robespierre« zu verschmelzen, welche mir so vielfachen unverständigen Anfeindungen, dem Mißgeschicke des Stückes

auf manchen Bühnen gegenüber immer mehr zu einer heiligen Forderung meines ästhetischen Gewissens wurde.

Nachdem ich durch die Aufführung des Robespierre auf unserer Bühne die Ueberzeugung gewonnen habe, daß das Stück, wenn es in allen seinen Theilen einst gleichmäßig ausgebaut ist, ewig leben wird im Vergleich mit den Schmeißfliegen, welche sich ja auf alles Bedeutende setzen, so erlaube ich mir, Ihren Namen, lieber Stahr, an die Spitze meines Schriftchens wie ein Panier hinzustellen, einen Namen, welcher bisher fast als die Parole des Enthusiasmus in der Kritik berufen war, doch nur, weil er mehr Sünden der Bejahung und Anerkennung zu verantworten hatte, als der Verneinung und des Tadels.

Ich will hier nicht untersuchen, aus welchem Herzen die jetzt so häufigen Sünden der Verneinung stammen, wie wohl diese Seite in einer Phänomenologie der Kritik (einem sehr nöthigen Buche) nicht fehlen dürfte, aber daß diese Sünden dem Verstande des Tadlers nicht so viel Ehre, als seinem schaffenden Vermögen Schande machen, das bedarf nicht einmal der Beweisführung.

Emil Palleske,
Schauspieler am Großherzogl. Oldenburg. Hoftheater.

Oldenburg, im April 1850.

I.

Zur Einführung.

Es ist uns Deutschen in diesen Tagen von dem neuesten Ausleger Shakespeare's zugerufen worden: wir thäten am Besten, Shakespeare selbst auf Kosten unsrer Dichter bei uns einzubürgern, und zu versuchen, ob sich die Nation an ihm aufzurichten vermöge! Als ob wir nicht bereits die Erfahrung gemacht, gerade bei Shakespeare gemacht, was bei solchem Versuche herauskommt, sich an einem fremden Dichter aufzurichten. Und doch war ein solcher Versuch in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ungleich nothwendiger, als jetzt, wo wir eine Litteratur besitzen, die Herder, Göthe, Schiller und vor allem für's Drama Lessing die ihrigen nennt und mittlerweile denn doch auch seit 1789 bis 1849 ein gut Stück eigener Geschichte dazu. Da ist es denn eine um so größere Freude, wenn gerade in demselben Augenblicke, wo ein Gervinus an der Möglichkeit selbstständiger deutscher dramatischer Poesie verzweifelt, ein deutscher Poet aufsteht, der ein Stück Schakespeare aus eigner Macht erneuert, und dem verzweifelnden Historiker der deutschen Nationallitteratur mit dem Götheschen:

„Und wenn sie die Bewegung leugnen,
So geh' ihnen vor der Nas' herum!"

zu widerlegen den erfolgreichen Versuch macht. — Göthe und Schiller haben sich freilich nach Shakespeare gebildet oder zu bilden versucht. Göthe gewann von ihm die Freiheit der Form, aber nicht den Geist, der für den gewaltigen Wetterschlag großer historischer Thaten den poetischen Blitzableiter im gestaltenden und concentrirenden Drama findet. Er blieb der Dichter der Bil-

dung und ihrer subjectiven Leiden wie Schiller der Dichter des revolutionären Willens, der Doktrinär des historischen Dramas. Göthe machte die Revolution der tapfern Niederländer zum kläglichen Tumulte eines feigen Pöbels von Schoonhoven und aus Egmont einen Wilhelm Meister, der sein Lehrgeld in der Gestaltung des Lebens zum leichtwiegenden Schönheitsgenusse mit dem Kopfe bezahlt und deutete nur in Oranien und Alba an, aus welchem Stoffe die Gestalten einer wirklichen historischen Tragödie geschaffen sein müssen. Schiller machte aus seinem Tell einen Reflexionsmenschen, der sich wie ein Metaphysiker des achtzehnten Jahrhunderts eine That denkend zurechtlegt, die allein als naive That eines ungebrochenen Menschen Werth hat, dem gar kein Gedanke darüber kommt, daß er einen »Mord« begehe, wenn er den mörderischen Zwingherrn seines Vaterlandes, den Mann, der ihn zwang, »sich des eigenen Kindes Haupt zum Ziele zu setzen,« niederschießt. In Summa: Bei Göthe's und Schillers historischen Dramen sieht man überall Göthe's und Schillers Persönlichkeiten, die Bildung, ja sogar die Bildungseigenthümlichkeiten den Dichtern hindurchschimmern durch die Personen und Charaktere, durch die Reden und Handlungen und durch die ganze Gestaltung der Thatsachen und historischen Persönlichkeiten, denn sie lassen die Geschichte nicht ihren eignen Proceß vollziehen, sie gestalten sie um, modeln sie nach dem Maaße einer ganz andern Bildungsstufe, geben ihnen die Atmosphäre eines ganz veränderten Gemeingefühls. Was aber das Schlimmste ist, was den Classikern der deutschen Dichtkunst im Laufe der Zeiten immer mehr die Herzen der Menge entfremden wird, ist der eigenthümliche Umstand, daß dieses Gemeingefühl durchaus nicht ein ursprüngliches, deutsches oder auch nur modernes, sondern ein Hang nach falschem Idealismus, ein Anstreben der antiken Form war, welche denn auch durch alle Dramen Schillers von Wallenstein an bis zur Jungfrau von Orleans und Wilhelm Tell sich hindurchzieht. Dieses Streben nach einem dramatischen Styl, wie ihn etwa die Franzosen in ihren Corneille's und Racine's besitzen, ist, wenn man darunter eine stabile Form versteht, gerade zu der Tod für das Drama, dessen Wesen ja eben die immer

bewegliche, immer durchsichtige und flüssige Form der Handlung ist. An diesem Styl haben wir das Vergängliche, ja man könnte sagen: je mehr Styl, je weniger Leben oder: der wahrhaft große Styl ist, keinen zu brauchen. Hier ist der Punkt, in welchem die beiden Deutschen in dem Grade sich von dem Britten unterscheiden, daß ihre dramaturgische Thätigkeit in Weimar (vgl. die vortreffliche Geschichte der deutschen Schauspielkunst von Ed. Devrient III., 270 und Herrmann Hettner: die romantische Schule ꝛc.) die markigen Werke ihres großen Vorgängers verstümmeln mußte, um sich mit ihren eignen Produktionen nicht zuweit von ihm entfernt zu wissen. Die Geschichte, durch zwei ihr ganz fremdartige Elemente, das reflektirende philosophische Bewußtsein und die antikisirende Form aus ihrer unbefangnen Hingebung an das dichterische Gemüth aufgeschreckt, floh deshalb vor den deutschen Dramatikern und nur einige Stücke ihres zerrissenen Mantels blieben in den Händen derselben zurück.

Bei Shakespeare haben wir die Historie selbst oder glauben sie doch zu haben, weil wir den Dichter gar nicht gewahr werden. In den historischen Dramen Göthe's und Schillers haben wir Philosophie der Geschichte und die beabsichtigten Gedanken einer reiferen Zeit, während bei Shakespeare die Gedanken immer nur in der Verkörperung durch Charakter und Handlung erscheinen.

Shakespeare's historische Tragödien, so weit sie nicht das antike römische Staatsleben zum Gegenstande haben, schildern wesentlich den Feudalstaat und das Staatsleben des Mittelalters. Auf der Grenzscheide des letzteren und der neueren Zeit stehend, ist die Basis seines Standpunktes die bereits in der Hauptsache durchgeführte Monarchie. Von diesem Standpunkte aus zeigt er seinem Volke den wilden Kampf der Titanen, über deren noch rauchenden und zuckenden Leibern die Alleinherrschaft ihren Thron errichtet hat; zeigt er ihm und uns in jener Reihe historischen Dramen das innerste Wesen jenes Feudalstaates, in welchem das Subjekt, der Einzelne und sein Wille, sein Eigensinn, seine durch kein allgemeines Ideal gezügelte Leidenschaft Alles ist und die Idee, das Allgemeine Nichts. In diesem Kampfe der Aristokratie mit der Monarchie, welche das durchgehende Thema bildet, ent-

fesseln sich alle Leidenschaften zu ungezähmter blutiger Wildheit. Denn jeder Einzelne ist nur das, was er kann, jedem ist das Durchsetzen seines besonderen Willens das Höchste, — sein Pathos. Das Allgemeine ist hier nur der Dichter, der unpartheilich über dem Ganzen schwebend Alle Einzelnen frei gebahren und jede Leidenschaft sich völlig ausgestalten und zu ihrem Rechte kommen läßt. Diese historische Tragödie der »Pathologie« steht in Shakespeare vollendet da. Eine ähnliche dramatische Behandlung der Geschichte ist jetzt nicht mehr möglich. Das historische Drama der neueren Zeit ist aber auch durch die ganze Bildungsstufe eben dieser Zeit auf andere Stoffe und auf eine andre Behandlung gewiesen; auf Stoffe, in welchen sich der neue Geist selbst, der die Oberherrschaft des Allgemeinen, des Gedankens, der Idee proklamirt, bereits Gestalt gegeben hat. Das historische Drama der Gegenwart und Zukunft Europäischer Bildung ist durch eine ungeheure Kluft von dem historischen Drama Shakespeare's getrennt, durch die Kluft der französischen Revolution von 1789.

Daß der Dichter des Robespierre sich seine Aufgabe schon vor Jahren klar gemacht hat, beweist folgende Stelle aus der Vorrede zu seiner Novelle: „das Musikfest oder die Beethovener 1841." Unsrer Zeit, heißt es daselbst, scheint es vorbehalten gewesen, die sich bedingenden und gegenseitig tragenden Pole alles Lebens und Werdens im Universum in einer bis dahin unerhörten Weise zu versöhnen.... Die französische Revolution von 1789 stellt den Durchbruch zu dieser Weltrichtung dar. Hier steht am Sarge des achtzehnten Jahrhunderts die Schlachtbank, auf der das Individuum in seiner einseitigen Stellung zum Weltganzen hingeopfert wird. Ein wahrhaft Allgemeines will sich Bahn brechen; vor ihm fällt zunächst das Einzelne, das seine Willkühr statt des Allgemeinen setzt. Das aber sehen wir an allen Punkten in der Geschichte, wo der Weltgeist einen erhabenen Zweck setzt, daß das Mittel dazu in Menschenhänden eine furchtbare Waffe werden kann und daß der Sieg des Zweckes durch Kampf erst erkauft wird. Wie schön wird aber das fallende Individuum selbst, das sein Leben dem geahnten Zwecke opfert, im tragischen Conflikt seiner Einseitigkeit verklärt durch diesen Sieg!

die Geschichte nicht der Martyrer allein, alle, die in jenem großen Sinne fallen, geben uns dieses erhabene Schauspiel. Treten wir an die Wiege des neunzehnten Jahrhunderts. Auf den Trümmern der Revolution tritt die Persönlichkeit Napoleons auf. Der Wahlspruch des dritten Richard: »ich bin ich selbst allein«, traf hier nicht einen Staat nur, der ganze Planet fühlte den Stoff des Extrems.

Der Kampf und Sieg der Monarchie über den aristokratischen Feudalstaat war der Gegenstand in Shakespeare's historischem Drama. Der Kampf der Freiheit gegen den aus jenem ersten Conflikt siegreich hervorgegangenen monarchischen Absolutismus wird der Gegenstand des neuen historischen Drama's sein, welches das historische Drama Shakespeare's würdig erneuert. Und die Personen dieses neuen historischen Drama's werden nicht egoistische Selbstherrn, Träger ihres Einzelwillens und seiner Leidenschaft sein, sondern Diener der Idee, des Allgemeinen, welche den dialektischen Proceß der geschichtlichen Bewegung selbst durch ihre Kraft und Begabung mit Bewußtsein vollziehen helfen. Der große Cyclus des dramatischen Heldengedichts, das in den zehn historischen Stücken Shakespeare's sich vor uns entrollt, umfaßt einen Zeitraum von vier Jahrhunderten. Seit der englischen Revolution, welche zuerst den Absolutismus brach, bis auf unsre Zeit, sind kaum zwei verflossen; seit der französischen erst sechzig Jahre. Carl I., Cromwell, Jacob II., Wilhelm von Oranien werden die Vorhalle des historischen Dramen-Cyclus, des dramatischen Epos der neueren Zeit bilden müssen. Die französische Revolution, ihre Helden und ihre Opfer, ihr Napoleon-Cromwell werden folgen. Carl X. und Louis Philipp werden nicht vergessen werden; und jetzt, wo der Kampf nach Deutschland übergeht, wird auch Friedrich Wilhelm IV. so wenig wie Shakespeare's Richard II. der großen Reihenfolge dramatischer Bilder zu entziehen sein, in welcher die historische Tragödie der Zukunft die unzerreißbare Kette von Schuld und Nemesis in dem einen großen Menschheitskampfe darzustellen haben wird. Diese Aufgabe wird gelös't werden, wenn auch nicht von einem Individuum. Dafür bürgt uns die Erfahrung der Weltgeschichte und der Litteratur

aller Zeiten und schließlich auch der Anfang, welchen der Dichter des Robespierre dazu gemacht hat.

In der That, Griepenkerl macht seinem tapfern Namen Ehre. Er hat wirklich einen kühnen Griff gethan und aus der Mitte des großartigen Vorspiels der neuesten Bewegung — denn die englische Revolution ist nur ein „Prolog" dazu — in Robespierre den rechten Kerl, d. h. die ins Uebermaaß gesteigerte Gedankenpotenz der französischen Revolution herausgegriffen. Denn das hat schon der Philosoph am Berliner Kupfergraben, der unter Friedrich Wilhelm III. nichts Böses ahnendem Schutze „sehr revolutionäre Gedanken auf das Kalbfell einer preußischen Trommel schrieb," — das hat, sage ich, schon der alte Hegel der Welt verkündet, daß „so lange die Sonne am Firmamente steht und die Planeten um sie kreisen, ein Schauspiel nicht gesehen wurde, wie das der französischen Revolution, in welchem sich der Mensch zum ersten Mal auf den Kopf das heißt auf den Gedanken stellte und die Wirklichkeit nach diesem (d. h. nach der Vernunft) erbaute.

Anaxagoras hat zuerst gesagt, daß die Vernunft die Welt regiert. Nun aber (d. h. durch die französische Revolution) ist der Mensch dazu gekommen, zu erkennen, daß der Gedanke die geistige Wirklichkeit regieren soll." „Eine erhabene Rührung," setzt der alte Hegel hinzu, „hat in jener Zeit geherrscht ein Enthusiasmus des Geistes hat die Welt durchschauert, als sei es zur wirklichen Versöhnung des Göttlichen mit der Welt nun erst gekommen. Es war dieses somit ein herrlicher Sonnenaufgang."

Dieser herrliche Sonnenaufgang bietet nun folgende Wendepunkte dar, welche ebenso viele Lebenspunkte dramatischer Dichtkunst sind: die erste Erhebung bis zur Nacht des vierten August 1789, wo der Adel selbst in großherziger Begeisterung den alten Feudalstaat und seine Privilegien auf den Altar des neuen Vaterlandes niederlegte. Mirabeau's Gestalt ist hier der Mittelpunkt. Er ist es auch in dem folgenden Abschnitte, wo es gilt, die Monarchie und durch sie und mit ihr die Freiheit zu retten. Dann folgen die Girondisten, mit ihnen Stoff für mehr als ein

Drama. Ludwig's XVI. Hinrichtung bildet die Mitte, die Septembertage, Marat und der Sturz der Girondisten den Schluß.

Hier ist die Verzahnung, in welche Griepenkerls Robespierre einsetzt. Wer daher, wie das vorgekommen ist, verlangt, daß er uns die ganze Revolution selbst in seinem Stücke zusammengedrängt vor Augen stellt, der zeigt nur, daß er die Schranke und die Natur des historischen Drama's nicht begriffen hat.

Bevor wir auf das Werk selber eingehen, können wir uns nicht versagen, den Aesthetiker Griepenkerl noch einmal sprechen zu lassen, welcher in verschiedenen Schriften, am umfassendsten in seinem Buche: „der Kunstgenius der deutschen Litteratur des letzten Jahrhunderts," (1846) außerdem in einer Schrift über „Berlioz" (1843), ferner in dem auf der ersten Tonkünstlerversammlnng gehaltenenem Vortrage „die Oper der Gegenwart" (1846) und 1848 in sechs vor einem überaus zahlreichen Publikum in Leipzig gehaltenen Vorlesungen seine Ansicht über das Kunstideal der Gegenwart dargelegt hat.

„Blickt hin," sagt Griepenkerl in der obenerwähnten Vorrede zu den „Beethovenern," „blickt hin auf das Feld der neuesten Kunstproduktion! Welch ein Dichterwerk der Neuzeit entspricht jener höchsten Forderung des historischen Drama's!"... „O wir haben der Werke viel! Heißt das aber, die Geschichte künstlerisch bilden im wahren Sinne? Ist das der Standpunkt, den die Zeit für die Kunstverwirklichung verlangt, ein solches Abschreiben der Geschichte, wie es die heutigen Generallieferanten der Bühne thun? Nimmt denn nicht die Kunst einen Läuterungsproceß mit der Geschichte vor, indem sie einen Vorwurf aus ihr in den Mittelpunkt der Idee concentrirt? Der Dichter dichtet die Geschichte. O es ist keine Hexerei, in ihre große Schatzkammer nur hineinzugreifen, um alle Hände voll Mord und Schrecken zu haben, es ist keine Hexerei, dies Alles zu Papier zu bringen und in's Breite zu malen, so viel zu fluchen und zu morden, daß die Hunde das Blut lecken. Man mag damit alles andre Vortreffliche geschaffen haben, nur kein Kunstwerk!"... „Was haben die krankhaften Zustände der Zeit, die Tendenzen und Bezüge, was haben persönliche Verhältnisse, ja,

was hat der Dichter selbst zu schaffen mit dem ewigen Gehalte seines Kunstwerks! Es sind nicht die besondern Ansichten, die einzelnen vorherrschenden Richtungen und Leidenschaften seines Volks und seiner Zeit in seine Dichtungen aufzunehmen: den allgemeinen Geist der Zeiten sollen seine Werke spiegeln." . . . „Jene kühnen Taucher, die in die Tiefe gehen und uns die Perlen holen, sind nicht mehr."

So spricht unser Dichter in edlem Unwillen, mit leidenschaftlicher Klage. Aber wer nur, wie er selbst, sein Leben daran setzt, hinabzutauchen in die tiefe Einsamkeit der Schönheit, der gehört zu jenen kühnen Tauchern und wird ihnen beigezählt werden, auch wenn er nicht gleich bei dem ersten Griff eine makellose Perle als Fund und Lohn mit emporbringt.

Dieses heiße Ringen nach dem Höchsten muß, wenn es nicht mit offnen Augen blind sein will, folgerecht zu einer Polemik gegen das relativ Hohe führen, welches durch falsche Götzendienerei zu einer absoluten Höhe emporgeschraubt ist. Mehr als gerechtfertigt erscheint aber diese Polemik, wenn Beweise wie eine solche Kunstthat, wenn ein Werk, wie Griepenkerl's Drama sie unterstützen. In der erwähnten Schrift: „der Kunstgenius der Litteratur" wird namentlich Göthe wegen seines Mangels an Selbstentäußerung und sittlicher Hingebung an das Ideal schonungslos und im Sitze seines innersten Lebens angegriffen, Schiller als leuchtendes Vorbild aller volkserziehenden, der Idee und dem Fortschritt treuen Dichtung aufgestellt, in beiden jedoch der Punkt nachgewiesen, wo ein falscher Idealismus sie in der Form, eine noch unversöhnte, in Philosophenen und Gemüthswillkührlichkeit befangene Lebens- und Weltansicht sie in dem Inhalte zu keiner so hohen Stufe der Vollendung gediehen ließ, wie sie Shakespeare in seiner Sphäre erreicht hat. Wollen wir noch weiter wissen, was dem Dichter des Robespierre als Summe aller seiner ästhetischen Erfahrungen die Wege wies, so fragen wir ihn vor allen Dingen nach der Möglichkeit und Richtung des Fortschritts über die beiden Classiker hinaus, wie er sie zum Schlusse derselben Schrift in der Entwickelung des Humors

aufstellt. Dies ist ein Element, das mehr als jedes andere bei der dramaturgischen Betrachtung des Robespierre beachtet sein will, denn in dem Humor treten die auf Tod und Leben entzweiten Gegensätze des Tragischen, über welche Schiller sich durch das antike Schicksal, Göthe durch seine Gemüthswillkühr hinwegzusetzen strebte, zwar der Form nach noch als Gegensätze auf, aber zugleich in einer Gruppirung, welche durch die Reflexion des Lächelns, ein komisches Anklingen des Endlichen in einer Weise das Gemüth beruhigt, daß es in einem Moment wenigstens die leuchtende Perspektive der Unendlichkeit, der Versöhnung, des Allgemeinen aufblitzen sieht. In diesem weltbefreienden Humor liegt nach Griepenkerl der wahre Fortschritt der neueren, romantischen Schule. Jean Paul ist der Erste, welcher seine flatternde Fahne auseinanderbreitet, aber noch fehlt der Genius, welcher mit objektiven Kunstschöpfungen dieser Fahne folgt. Der Genius der Zukunft, sagt Griepenkerl in diesem Sinne, wird Humorist sein in der höchsten Bedeutung des Wortes. Wie in der Musik Beethoven das klassiche Ideal Mozarts, als er es zu ungeheuren Conflikten zerriß und auseinanderspannte, mit dem humoristischen Element versetzte, so wird auch in der Poesie nur dieses den Fortschritt anzeigen. Denn gerade die wehmüthig lächelnde Erinnerung des Weltrisses, nicht etwa ein leichtfertiges Vergessen desselben im Komischen, ist das Wesen der Weltliebe, welche allein fähig ist, in der Kunst ewige Thaten zu vollbringen. Das Talent des Humor's, das im Naturell begründet ist, wie bei den Persönlichken, so bei ganzen Nationen, besitzt Griepenkerl in hohem Grade und was er hiedurch in der Tragödie des furchtbarsten Weltbruches wirkt, ist bis jetzt noch nicht einmal erwähnt, obgleich im Verein mit andern Eigenschaften, welche den großen Dramatiker machen, deren Vereinigung erst den größten erzeugen, gerade diese Eigenschaft den Verfasser des Robespierre vor allen auszeichnet.

Der Humor allein ermöglicht auch diesen Grad bis jetzt in der deutschen Litteratur unerhörter Selbstentäußerung und Liebe zu den Dingen, wie ihn die obigen Worte des Dichters bezeichnen. Geniale Geister sind demselben in der einen Richtung

der Tendenzlosigkeit vorangegangen, Friedrich Hebbel hat sich ebenso entschieden gegen jede Parthei- und Tagestendenz ausgesprochen, aber gerade dieser kräftige Geist gesteht und seine Werke zeugen davon, daß der Dichter nicht über seine eignen Lebenskämpfe hinaus könne und im besten Fall doch immer nur sich darstelle. Deshalb ist ihm auch das historische Drama ein Unmögliches, ja eine Kathegorie, die er, wenn nicht ganz verbannen, doch wenigstens in einem ganz andern als dem gewöhnlichem Sinne beibehalten wissen will. Kann man auf der andern Seite Uhland's Ernst von Schwaben auch selbst von diesem Fehler der Tendenz auf das Ich des Künstlers freisprechen, um wie viel mehr von der Tendenz auf irgend eine äußere Zeitmacht, so hat dieser Dichter und mit ihm fast alle Schwaben zu wenig von jener großartigen dramatischen Dialektik, die wie in einen Strudel das Gemüth des Zuschauers in das Leben und Weben des geschichtlichen Geistes hineinzieht, um ihn mit höherer Weihe der Idee wieder in sein Eigenleben zu entlassen, zu wenig von dem mächtigen Pulsschlage des Jahrhunderts, welchem jene verwitterten Steinbilder der Bischöfe und deutschen Kaiser höchstens ein alterthümelndes, aber kein geschichtliches Interresse abgewinnen können. Wo aber solche Ideale vom Dichter ausgesprochen und erstrebt werden, wie sie Griepenkerl in allen seinen Schriften verfochten, da treten wir mit den größten Erwartungen an das Kunstwerk und um so nöthiger wird für das Verständniß desselben eine genaue Skelettisirung des in allen fertigen Theilen so fest gefugten, von keinem lyrischen Putzwerk bemäntelten, in nackter Größe der Wirklichkeit dastehenden Baues sein.

II.

Die dramatische Handlung.

Der erste Akt beginnt mit einer Volksscene vor dem Haüse Dantons in Paris. Die Bürger Mamin, Gonchon, Gibon führen das Wort. Die Weine Dantons geben ihnen Stoff zur Unterhaltung. Gleich dem musikalischen Historiker Beethoven nimmt Griepenkerl ein Motiv, auf dem er die Scene refrainartig und variirend aufbaut.

Mamin: Der Bürger Danton ist ein guter Bürger!

Gonchon: Laß sehen, ob ein guter Bürger auch guten Wein hat.

Gonchon trinkt. Aus dem Trunk Wein springt sogleich ein Reflex auf das erste Motiv, auf den „guten Bürger". Der Wein schmeckt nach Tod. „In dem Fasse von diesem Wein muß eine Ratte krepirt sein."

Mamin: Dummkopf, das ist Burgunderwein, der hat das an sich.

Eine großartige schlagende Figur, die das Wesen Dantons ganz ausdrückt. Er ist ein Mann, den man mit den vier Worten, wie den Burgungerwein definiren muß: er hat das an sich. Dafür ist es Burgunderwein! Der Pöbel der Moral versteht ihn nicht, nur für das Genie Mamin ist das Genie Burgunderwein d. h. Danton! O das Genie Mamin hat feine Figuren und Variationen im Kopf. Hört eine Variation über die Flasche: „der Satz in der Flasche ist das Volk. Man hatte das Volk gebeten, sich niederzulassen. Diese Höflichkeit rührte das Volk so sehr, daß sich der Eine so lange auf den andern setzte, bis wir so fest saßen wie die Häringe, so daß keiner sich rühren konnte.

Unser Fett aber, das in denen steckte, die wir fett machten, das schwamm oben. Nun seht mal, wenn wir nun die Flasche umkehren — dann klopfen wir von unten, ein, zwei, drei Mal, dann kommt der Satz in das Flüssige und das Flüssige kommt in den Satz — und das nennt man eine Revolution!".. Kann man eine Volksscene besser für die Einleitung ausbeuten? Griepenkerl fängt mit der Gallerie an. So recht. Die ist zeitig da und paßt gleich zu Anfang auf. Für den, der in seine Loge zu spät eintritt, ist die Scene vielleicht auch zu gewöhnlich. Der weiß schon, was eine Revolution ist. Aber ein närrischer Einfall vom Bürger Mamin. Ihm wird melancholisch zu Sinne; es riecht hier nach Blut. Der Burgunder hat das an sich für Mamin. So wird es Danton auch wohl an sich haben. Denn Danton und Camille Desmoulins treten so eben aus dem Hause.

Das Motiv der zweiten Scene lautet mit Dantons Worten: „Meine Rückkehr nach Paris reut mich, Camille, es sind die alten Gesichter und die alten Erinnerungen!" Aber nicht mehr die alte Ehrfurcht vor Danton. Denn seht nur, kaum hat er das Genie Mamin begrüßt, als dieser ihm allerhand „man sagts" auf offner Straße in die Ohren raunt, allerhand „man sagts," worüber der Burgunder in Gährung kommt. „Man sagt, die Geldsäcke lagen bei Danton nicht in den Ecken, sondern richteten sich auf und wurden feist. Das war damals, sagt man, als der Wind noch von zwei Seiten pfiff, seit er aber in einer Richtung bläst und es Tollheit wäre, dagegen zu schwimmen, — seitdem, sagt man, ist Danton ehrlich." O weh und was sagt Mamin bei Seite? „Seht nur wie dick er geworden ist. Er hat Krebse gegessen." Nun folgt aber nach dem Satze „unser Fett, das in denen steckte, die wir fett machten, schwamm oben" — daß Danton eigentlich den Beruf hat, mager zu sein, denn der Strom der Revolution treibt Alles, was oben schwimmt, auf das Gerüst der Guillotine. Danton sieh Dich vor. Der Löwe ist der Sieger, sagst Du, aber der Löwe ist nicht fett, der Tieger, den Du schmähst, ist mager und knochicht und wird sehen, daß der Löwe fett geworden und wird den Löwen nicht mehr fürchten. So wenigstens scheint der Bürger Mamin zu denken, als er bei Dantons Abgange zu seinen

Genossen sich mit den Worten wendet: „es sind frische Austern von Havre da. Sie sind zum Nachtessen bei Panis. Robespierre ist auch dabei. Das wird eine erbauliche Mahlzeit werden.“

Als Danton und Camille, jener in Wuth, dieser ihn beschwichtigend, zum Nachtessen abgegangen sind, ruft Gonchon mit Wiederholung des ersten Motivs: „der Bürger Danton ist ein stolzer Bürger!“ Und Mamin, das Genie, ergänzt ihn durch die Worte: „Jeder ist verloren, der nicht zum Volke steht.“ Was meint das Genie mit dem Volke? Es ist ein tiefsinniges Wort, das Wort Volk. Früher war Danton das Volk, jetzt ist Robespierre das Volk; denn Robespierre ist tugendhaft, und das Volk will immer tugendhaft sein, wenn es auf einen Sündenbock seine Sünden abladen und dieselben mit ihm abthun kann. Fahr wohl, guter Mamin, auf Wiedersehn!

Was Du gesagt, war nicht in den Wind gesprochen. Es ist nichts in Paris in den Wind gesprochen. Denn seht, die Gattin Dantons, Louise, die junge Louise und die schöne Lucile Desmoulins, welche die vorige Scene mit angehört, treten aus dem Hause Dantons. Beide ahnen die Gefahren, welche ihre Männer bedrohen. Sie fürchten den Zusammenstoß bei Panis. Die muthige Lucile hofft zwar, daß er nicht vernichtend sein werde, aber doch liegt eine dumpfe Schwüle auf den Reden der beiden Frauen, wie die trübe stahlblaue Wasserfläche vor dem Gewitter noch einmal die Wolkenkolosse ruhig abspiegelt, ehe sie die Schlacht eröffnen. Die letzten Worte Louisens: „ich will beten für ihn, obschon sie Gott leugnen, und das Beten verboten ist. Beten will ich auch für die, welche das Beten verboten haben,“ diese Worte spiegeln die Blitze im feuchten Element, ohne daß dieses die Kraft hat, sie auszulöschen. Dies Ineinandertauchen der größten Gegensätze in dem Busen einer Frau hat etwas unendlich Rührendes. Eine schöne Ohnmacht, ein müdes Niedersinken auf dem heißen Steinpfad der Geschichte.

Eine andre Gruppe von Scenen beginnt. Der Vergangenheit werden die frischen Keime der Zukunft gegenübergestellt, die beiden Pole, zwischen welchen die Gegenwart des Drama's schwingen wird. Das nennt man Composition.

Wir sind auf einem freien Platze. Therese Cabarrus und Tallien treten lebhaft auf, bei ihnen wohnt das Leben, das einst die Kerker öffnen und den Tod aus ihren dumpfigen Mauern jagen wird. Therese Cabarrus, Tochter des Grafen Cabarrus, von spanischem Blut, genannt die Amazone von Bordeaux, wo sie den Commissair des Convents, den glänzenden Tallien in seinen Bluturtheilen durch die Macht ihrer hinreißenden Schönheit aufhielt, ist nach Paris gekommen, um ein Gleiches mit Robespierre zu versuchen. Ein romantisches, vages Freiheitsgefühl schwärmt in Theresens Busen. Umsonst versucht Tallien sie an die Wirklichkeit zu erinnern, welche die Freiheitsidee weniger schimmernd und enthusiastisch auffasse. Sie überflügelt ihn mit den Worten:

Nach Freiheit, Tallien, dürsten alle Wesen.
Ein Ziel ist da, wenn auch in weiter Ferne.
Und ein unendlich Streben seh ich näher
Und immer näher der Vollendung kommen.
Mich schreckt es nicht, wenn auch unzählge Tode
Die Menschen sterben; Keiner stirbt vergebens,
Ihm flicht der Tod die Krone alles Lebens,
Zu sterben für die ewige Verjüngung
Der Welt, die über Schädelstätten feiert.

Diesen gefährlichen Idealismus der Freiheit, der, weil er für sich den Muth hat zu sterben, für Andre das Mitleid hat, den Tod abzuwehren, spürt der öffentliche Ankläger Fouquier-Tinville aus. Denn in Paris wird nichts in den Wind gesprochen. Die furchtbaren Worte Fouquiers unterbrechen plötzlich das Gespräch der Liebenden: »Ein guter, weil ein schneller Fang,« ruft er höhnisch. »Im Namen des Tribunals, Ihr seid verhaftet.« Tallien widersetzt sich vergebens; umsonst beschwört Therese in einer prachtvollen Vision die Zukunft herauf, die Zukunft der glorreichen Siege der Republik unter dem Adler Bonaparte. Fouquier herrscht seinen Gensdarmen zu: »führt sie zu den Karmelitern in das Gefängniß der Wittwe Beauharnois.« Er liefert in seinem brutalen Geschäftston eine jener derisions du sort, jener Schicksalswitze, wodurch in der geschichtlichen Tragödie noch mehr als in der gewöhnlichen zu wirken ist, weil das spätere

Eintreffen schon von den Zuschauern aus der Geschichte gewußt wird. So ist die Antwort des Fouquier-Tinville auf die Vision der Cabarrus eigentlich das Gegentheil von dem, was sie seiner Meinung nach sein soll: sie ist der Anfang der Erfüllung, statt eine Vernichtung der visionairen Hoffnungen zu sein. Denn gerade in diesem Gefängniß ersannen die beiden hochherzigen Frauen Pläne zu Frankreichs Erlösung, und Josephine ward mit der Cabarrus zugleich durch die Katastrophe des Thermidor befreit, Josephine, welche den jungen Bonaparte durch ihren Geist und Einfluß, wenn auch nicht eben so rasch, doch eben so eifrig und gern als sein eigner Genius zu Rang und Ansehn erhob.

In diesem Augenblick, wo Frankreichs Zukunft sich in einem Worte blitzartig offenbart, erscheinen die dämonischen Gestalten der Gegenwart, Robespierre und St. Just. Man sieht bei der nach und nach eintretenden Dunkelheit nur die äußern Umrisse der Gestalten. Beide bleiben einen Augenblick stehen, als sie die Anwesenden bemerken. Die Wirkung auf diese ist dämonischer Art. Pause. Beide verschwinden wieder.

So ist der Geist angekündigt, auf den Alles hinzielt. Wir werden ihn sogleich bei dem Festmahl des Panis näher an uns kommen sehen.

Wir sind in Charenton, in Panis Wohnung. Danton, Panis, Lacroix treten ein. Danton hat nicht die »Sicherheit des Geistes«, die für ein solches Zusammentreffen nöthig wäre, er ist innerlich wund, er kann zwar immense Wahrheiten aussprechen, aber er kann sie nicht zu Thaten machen. Die algebraische Formel für Robespierre hat er wohl, aber er kann nicht damit rechnen. »Nachdem ich selber ein Stück Geschichte gemacht,« sagt er, »habe ich in den Büchern der Vergangenheit geblättert und gefunden, daß alle großen Männer durch ihre Fehler groß geworden. Diejenigen aber, denen man ein sittlich Thun nachrühmte, waren Dummköpfe und wurden nach dem Beispiel der Natur von andern gefressen. Ich kenne nur eine Ausnahme von dieser Regel und daß sie möglich ist, begreife ich nicht.« Warum hält er Robespierre für eine Ausnahme? Weil er nicht Zeit hat, die Erfüllung der Regel abzuwarten, weil ihn der Dämon der Revolution vor

der Zeit auf's Schaffot treiben wird. Lacroix erkennt den Bruch in Robespierre, weil das Gewissen ihm nicht wie dem Danton die Augen geschwächt hat. »Seit Ihr die zwei und zwanzig geopfert und Vergniaud's Grab sich vor ihm öffnet, ist er verändert.« So spricht Lacroix von Robespierre, und das sind auch die alten Erinnerungen, welche am Danton fressen. Daher die fliegende Heftigkeit seiner Rede, sein Weindurst, daher jenes erschütternde Geständniß, als ihn die Freunde vorwurfsvoll fragen, warum er im entscheidenden Momente Paris, den Schauplatz der That, verlassen: »Im Vertrauen, ich konnte mein Weib nicht mehr umarmen, mein spielendes Kind auf meinen Knieen erstarrte mir zur Leiche — ich watete zuletzt in Blut; mir war es oft, als ob die Seine sich purpurn färbte und meinen Fersen folgte.« Robespierre wird angekündigt. Er ist der letzte, Camille tritt ein und meldet, daß er kommt. »Ganz Tyrann« ruft Danton und trinkt; »er läßt sich erwarten!«

Robespierre, auch jetzt noch zögernd an der Thür, wo er mit Jemand draußen spricht, ganz mit dem Dienst der Republik beschäftigt, tritt endlich auf Danton zu und reicht ihm die Hand. Augenscheinlich weiß Robespierre um den Zweck des Mahls und will, zum Heil der Republik, der Letzte sein, der kommt, um der Erste sein zu müssen, der die Hand bietet. Man soll nicht sagen, daß Robespierre den Danton aus persönlichem Hasse verderben will. Und diese Vorsicht war nöthig; Danton ist verwundert, »man sagte ihm wirklich«... Robespierre: »Was sagte man Dir?« Danton: »Robespierre haßt Danton!« Darauf hat Robespierre eine ruhige, musterhaft logische Antwort, er schließt dieselbe, indem er das »wenn man Dir also gesagt hat,« schneidend betont, folgendermaaßen: »wenn man Dir also gesagt hat, Robespierre haßt Danton, so hat man Dir eine Unwahrheit gesagt, hätte man Dir aber gesagt, Robespierre fängt an zu fürchten für Dantons Tugend, so hätte man Dir die Wahrheit gesagt.« Die Antwort Dantons ist Verstummen und Trinken. Camille erschrickt und muntert ihn auf. Danton bringt es zu einigen leidenschaftlichen Ergüssen, die mit Unmäßigkeit und Uebermuth Mäßigung und Gnade verlangen. Der gewandte, beweg-

liche, in den Alten belesene Camille unterstützt ihn mit Citaten und fragt: »wer will mich verdammen?« Aber der Unbestechliche kann seinem verführten Camille nur ein unbestechliches: »ich will es« entgegensetzen. Die Ausbrüche des Danton werden heftiger. Robespierre verhöhnt den lauten Donner der Phrasen und verweist auf die zündende Kraft des stummen Blitzes, ja sogar eine schneidende Bemerkung über die Fettheit Dantons, in welcher der Unbestechliche mit dem Genie Mamin zusammentrifft, und der gute Rath, ihr abzuhelfen, entfällt dem Munde des Hageren. Und dennoch vereinigt sich noch einmal Alles zu einem Anstoßen auf das Wohl der beiden Revolutionshäupter: »Hoch Robespierre und Danton!« heißt es. Aber jener wendet den Toast mit feierlichem Ernst auf: »die Ewigkeit der Republik!« Und dennoch macht der Unbestechliche, als dem Danton sein Glas zerbricht, einen Scherz daraus, nur daß er eine bittre Anwendung des Scherzes nicht unterdrückt. Als nun aber St. Just mit eiserner Härte von neuem angreift, den Danton geradezu verdächtig und gefährlich nennt, zerreißt das so eben lose geknüpfte Band wieder. Danton beklagt sich über die Strenge der Republik, welche jeden Lebenskeim, selbst die erlaubtesten Freuden des Daseins mit dem Stempel der Verdächtigkeit brandmarke. Da hält sich Robespierre nicht länger. Mit furchtbar heiligem Hohn, mit der ganzen Strenge seiner zornigen Tugend vertheidigt er sein System. »Unsre Schaffotte siegen,« so schließt er, »im Angesichte des Todes ist Frankreich groß. Den nenn' ich schwachgesinnt und ungeeignet, am Regiment zu sitzen, den nenn' ich einen schlechten Bürger, der auf Maaß bedacht ist, wo maaßlos die Gefahr.« Danton, vom Wein erhitzt, stößt die heftigsten Worte aus; er weiß kaum noch, was er redet. Er geht zu den bittersten Invektiven über. Robespierre hatte sich nach seiner Zurechtweisung wieder gesetzt. Ein Wort Dantons macht seinen Aufbruch und den völligen Bruch unwiderruflich. Das Wort greift den Unbestechlichen bei seiner empfindlichsten Seite an. Danton: »Deine Feinde, die Dich nur hassen, erklärst Du für Feinde zugleich und auch zumal der Republik. Bleib und vertheidige Dich, Diktator!« Robespierre: »daß Du ein Feind der Republik bist, erkenne ich jetzt,

Du selber, Danton, wirst Dich zu vertheidigen haben. Und der Dich anklagt, ist — Robespierre!«

Hier ist der Brennpunkt des ersten Akts, die resultirte Handlung, aus welcher die folgenden Akte quellen. »Wenn ich Dich haßte,« sagte Robespierre, vergebens von Camille aufgehalten, »so hasse ich Dich nicht mehr, — ich hasse die Todten nicht mehr. Die Todten kommen nicht wieder.« Die Furchtbarkeit dieser Worte vermag der Fluch Dantons, der nun folgt, und der herrlich seinen trunknen Wahnsinn und seine wahnsinnige Trunkenheit ausdrückt, nicht zu überbieten. Robespierre braucht nur dies eisige: »die Todten kommen nicht wieder!« wie ein Medusenschild mit einem flüchtigen Blick auf die ihm nachstarrende Gruppe entgegenzusetzen, um sie vollends zu versteinern.

An dramatischer Steigerung kommen wenige Scenen der so eben skizzirten gleich. Das Fürchten für Dantons Tugend, das Zweifeln an derselben, endlich das bestimmte Erkennen der Schuld und die folgende Anklage, zugleich mit dem Urtheil, das Alles sind ebenso viele Stufen erneuter Spannung, die zu der furchtbar einsamen Höhe des Unbestechlichen führen. Robespierre ist auf seinem Piedestal der Tugend unerschütterlich vor uns aufgestellt. Wir wollen sehen, ob dieser Coloß wanken wird.

Der zweite Akt führt uns in das Haus des Tischlers Duplay. Es ist noch Nacht. Der Mann des Schreckens liegt angekleidet auf dem Bett und lies't. Er hat die Nacht durchwacht. »Es ist jetzt nicht Schlafenszeit,« sagte er im ersten Akt zu Danton. Und es ist wahr! Robespierre, welcher in der Septembernacht nicht schlafen konnte vor Grausen, kann auch jetzt nicht schlafen. Sie sparten ihr Leben nicht, diese Männer, aber ihre Zeit sparten sie, vor Allen Robespierre. Vielleicht ist es auch dasselbe, was ihn in der Septembernacht nicht schlafen ließ, denn der Danton, von dem er entsetzt zu St. Just sagte in jener Nacht: »Danton lui a dormi!« läßt ihm keine Ruhe, immer tritt er vor ihn in der Stellung jenes wahnsinnigen Fluchschleuderns und auf zum Herzen steigt der Haß in des Unbestechlichen Brust. Vergebens hat er seinen Rousseau vorgenommen, um sich über die persönlichen Anfeindungen wieder zum Princip zu erheben.

Bald springt er auf, er ruft der Tochter des Hauses, Eleonore, dem Sohn, Simon, welche ihn bedienen, es ist noch Alles im Schlaf. Er tritt an's Fenster, öffnet es, und murmelt: »Immer noch Schnee, sie werden morgen das Blut deutlicher sehen.« Lacroix hat Recht gehabt. In der Stille der Nacht, im Grauen der Einsamkeit, da kommt der Bruch zum Vorschein, der auch Robespierre's Innere wankend macht. Endlich kommt Simon, Robespierre ersucht ihn, St. Just auf die Nacht — zur Arbeit zu holen. Simon geht, der Unbestechliche ist wieder allein. Sein arbeitendes Gemüth entladet sich in diesen Worten: »Wüßte Einer, welche Zweifel hier wühlen. Einer weiß es, dessen bin ich versichert..... Wesen der Wesen, wenn du bist, zeige mir das Urbild der gesicherten Republik!« Maximilian Robespierre, mit einem Wenn betest du. Höher und fester wahrlich steht der einfältige Landmann, der ohne Wenn betet, fester wahrlich der blutige Sieger, der ohne Beten mit Kartätschen die thatlosen Zweifel des Volkswillens beendigt. Dies Wenn und dies Beten mit Wenn wird dich verderben. Du fühlst auch den Bruch in dir, scheu blickst du um dich und mit einem Gefühle, getheilt zwischen Angst und Selbstironie sagst du: »Sähe Einer so den kleinen Max!« Du bist dir verdächtig, Robespierre! Hüte dich vor dir, sage schnell dazu: »doch was ich will, ist gut, ich will es für Dich, mein Volk!« Aber sage nicht: »hilf deinem Apostel, mein Volk.« Das Volk hat noch keinem Apostel geholfen. »Sähe einer so den kleinen Max!«

St. Just tritt ein und schreckt den Träumer auf. Nur eine Frage noch, unter vier Augen, den schrecklichsten vier Augen, die auf dem ganzen Erdball jetzt offen stehen, nur eine Frage von Robespierre: »Leon, muß Danton fallen.« St. Just: »Er muß fallen!« Robespierre: »Zur Sache, Leon!« Simon wird hereingerufen, die Anklageakte zu schreiben. Bei dem Namen Danton, den St. Just als den ersten der Angeklagten nennt, läßt der junge, bei Valmy blessirte Republikaner die Feder fallen. »Siehst Du, guter Simon,« ruft Robespierre ihm zu: »da ist die Kanonenkugel!« Robespierre hatte es ihm vorausgesagt, es würde ihm gleich sein, wie bei Valmy, wo ihm die Kanonenkugel den

Fuß wegriß, und doch trifft ihn dieser einzige Namen mit Ueberraschung und Entsetzen. St. Just diktirt mit steigender Hitze das Verhaftsdekret, während sein Freund, am Kamin sitzend, sein Gesicht mit beiden Händen bedeckt. Doch von den letzten Worten St. Justs, dem Mahnruf der republikanischen Tugend aufgerüttelt, springt er auf, umarmt in einer Art enthusiastischer Verzückung den Freund. Er fühlt sich auf der »Höhe der republikanischen Tugend,« wo die »Luft scharf geht und rein.« Und es ist nöthig, daß sie scharf geht, denn schon stürmen Henriot, Couthon, Lebas herein und melden, daß Danton nach seinem Landgut in Sèvres aufgebrochen sei. Die energischesten Maaßregeln sind nöthig. Couthon sagt mit Recht: »dies ist der Augenblick, wo die Frage anfängt, Danton oder Robespierre.« Selbst die Kartätschen Henriots, befiehlt der Unbestechliche, sollen im Fall eines Aufstandes bereit sein. »Denn ein Volk,« erklärt er, »das gegen seine Vertretung wüthet, ist kein Volk mehr, ist außer dem Gesetz und vogelfrei!« St. Just aber ruft er noch einmal mit den Worten in seine Arme: »Es kommt ein heißer Tag, Leon, bald haben wir den höchsten Sieg der Republik oder — den Tod.« »Wir haben den Sieg, Robespierre!« ist die Antwort.

Die Veränderung der Scene bringt uns vor das Haus Camille Desmoulins. Freron, der eine unterdrückte Leidenschaft zu Lucile Desmoulins nährt, macht einen letzten Versuch, die Gattin Camilles zu retten, indem er sie anfleht, nicht nach Sèvres, der Wohnung des gefährdeten Danton, zu gehen. Die muthige Republikanerin kann nicht begreifen, daß Robespierre, der noch neulich Camille wegen seiner Schrift vom Gnadenausschuß ermuthigte und lobte, jetzt unversöhnlich zürnen solle. Geht nicht nach Sèvres! dies trübe Motive klingt durch die Scene immer dringender, klagender, leidenschaftlicher; aber Lucile, die von Freron »angebetete« Lucile, halb aus Stolz, halb aus Kurzsichtigkeit geht nach Sèvres und damit in's Verderben. Die inneren Kämpfe Frerons sind mit unendlicher Schönheit in zwei Sätzen, die wie Thränen dahinströmen, ausgesprochen: »Lucile,« klagt er, als sie ihn verlassen, »wie wird es sein, wenn Dein Camille dahin ist? Wer wird mich schützen, daß ich nicht ersehne, was jetzt zu denken

Verbrechen ist und nicht zu denken, Unmöglichkeit!« Tallien tritt eilig in die Scene: »Willkommen, Freron, von Toulon«.... Mit den Worten begrüßt ihn der Commissair von Bordeaux. »Den Maulwurf Eurer Minen, Bonaparte, sah ich gestern.« Der Dichter versäumt nicht, diesen Ton gelegentlich anklingen zu lassen. Freron ist nach Talliens Urtheil in Toulon milde gewesen, das macht sie zu Brüdern und noch ein Motiv, ein mächtiges befestigt diese Verbrüderung: Beide sehen in den Klauen des Geiers, was sie am liebsten haben. Was sie wollen mit diesem Handschlage, in welchem ein Theilchen von Frankreichs Zukunft ansetzt, — wir sehen es sogleich in der dritten Scene, wo in einer Restauration des Palais Royal der alte Vadier, Barras, Bourdon ein teuflisch Mittel ersinnen, den Unbestechlichen zu unterminiren. Vadier spricht: »es ist ein uraltes Mittel, bekannt seit der Griechenzeit, und eine andere Art von Giftmischerei.« Tallien und Freron schüren durch ihr Dazukommen und drängen zur Eile, der bevorstehende Fall Camille's ist Grund genug, meinen die Beiden, um schnell zu handeln. Allein dafür hat der alte Vadier keine Ohren: »sie sind überreif, guter Freron, wenn man nur was am Danton rührt,« sagt er, »so bricht er zusammen... Es ist noch nicht Zeit Parthei zu nehmen!« Deshalb läßt der alte, zähe Repräsentant sich auf sein Eisen betheuern, noch nicht Parthei zu nehmen. Das Mittel aber, wodurch Robespierre fallen soll, rechtfertigt und erklärt Vadier mit dem Satz: »Größe liebt es, Narren zu gebären!« den Narren aus Robespierre zu entbinden, ihn zur rechten Zeit dann dem Gelächter des Volkes Preis zu geben, das ist sein teuflisches Mittel. »Nichts von Parthei jetzt, Freunde.«

Die vierte Scene spielt auf dem Landsitz zu Sèvres. Danton tritt ein. Er ist nicht mehr der Löwe, er ist sich selber nicht mehr der Löwe, er ist begierig, wie sie es einrichten werden, ihn zu fangen. Es hat ihn jene Klapperschlangenbetäubung ergriffen, welche die innre Schlange des Schuldbewußtseins noch mehr als die herannahende Schlange der äußern Gefahr zu erzeugen pflegt. Die Begegnung seines Weibes, welches leidet, weil es ihn leiden sieht, erweicht ihn zu tiefer Bekümmerniß. »Wie bleich Du bist,«

— so redet er sie an, — »so jung und schon so ernst! Ja freilich, Du kamst zu mir in's Nest, und ahntest nicht, wohin ich es gebaut! Kein Adler nistet so.... Dich friert in diesen Wettern auf der kahlen Höh, und wie die Taube lugst Du nach dem wald'gen Thal, von wo Du kamst.« Als Louise ihn anfleht, mit ihr zu fliehen, spricht er für sich: »Danton flieht vor sich selber, da ist kein Entrinnen möglich.« Noch einmal klingt an sein Ohr der herzzerreißende Angst- und Hilfruf: »Laß uns fliehen, George, in die Berge, an die blauen Seen. Mit andern Namen kommst Du und ein andres Leben beginnst Du. Wir bauen unsre Hütte wie der Senn auf die Alp, wo keine Lavinen uns schrecken; nur, wenn wir lauschen, hören wir sie donnern im tiefen Thal und wissen nicht, was sie begraben. Ach, George, so lange Rettung möglich ist, rette Dich, rette unsre Kinder und Dein Weib, das kleine Häufchen Glück!« Aber so kann Danton nicht fliehen. Er erinnert sich zur rechten Zeit, daß ein Titan nicht Kuhreigen blasen darf. Eine Flamme der Thatkraft lodert in ihm auf. »Camille soll kommen!« Aber noch ehe der Bote, dem er dies befiehlt, fortgesprengt ist, treten Camille und Lucile ein. Die Frauen, nachdem sie sich begrüßt, gehen zu den Kindern. Camille, Danton, mit ihnen Lacroix und Freron, die eben hereinkommen, diese Vier theilen sich mit, athemlos, eilig die Einen, ahnungsvoll verstehend und vor Wuth knirschend die Andern, wie groß die Gefahr. Panis stürmt herein mit der furchtbaren Botschaft, daß die Nationalgardisten, welche zur Verhaftung der Dantonisten aufgeboten sind, ihm auf dem Fuße folgen. Verworrene Stimmen draußen kündigen sie an. Die Frauen, von Angst übermannt, stürzen hervor aus ihrem Gemach. Fouquier-Tinville, schnell, wie der Habicht auf seine Beute stößt, erscheint in der Thür. Umsonst schleudert ihm Lucile den Angstschrei entgegen: »Hinweg, Du scheuslich Krokodil, hier aus der Sonne holst Du Keinen in Dein sumpfig Bett.« Er tritt festen Fußes in den Kreis und nennt als verhaftet Danton, Desmoulins, Lacroix. Die Flamme ist ausgeschlagen. Danton will das Verhaftsdekret mit Titanenworten ignoriren, er will im Abendsonnenschein nach Paris reiten. »Nichts da,« lautet Fouquier's Antwort, »bedeckte Wagen harren

unten.« Danton geräth außer sich, in einem Wirbel von Wuth und schwindelnder Verzweiflung ruft er das Volk, das er mit geistigem Auge schaut, dessen Abgott er gewesen, auf, ihn gegen den feigen Rechenmeister der satanischen Vernichtung zu schützen. »Pulver! Pulver, gebt mir Pulver!« Die Antwort ist der hohle Knall der Pistolen, die er in wahnsinnigem Beginnen zum Fenster hinaus abdrückt, die zweite Antwort das Aufmarschiren der Nationalgarde, um den Ausgang zu sperren. Herzzerreißende Schreie dringen aus Lucile's Brust, ihr kurzsichtiger Muth ist dem hohen Muthe des Hasses, der Verzweiflung gewichen. »Sterben muß ich mit Camille!«.... Aber das Unabwendbare muß mit Würde geschehen. Camille selbst, der weiche, liebende Camille muß hier seinem zerschmetterten Weibe die Worte Louisens wiederholen: »Wahre Deines Mannes Ehre!« Und Danton endlich ergiebt sich drein, nach Paris zu fahren, freilich mit dem Vorbehalt, der nach Ohnmacht schmeckt, »wir nennen dies unsre That!« mit dem Trost, der nach Hoffnung schmeckt: »Noch kennt das Volk den Danton!« Ja wohl, noch kennt das Volk den Danton. Das merken wir im

Dritten Akte, gleich in der ersten Scene. Das Genie Mamin ist wieder da und der Wein, der bekanntlich der Eigenschaften, Bilder und Blumen viele hat, soll unter andern diesmal auch die Eigenschaft haben, daß er gestohlen ist. Mamin variirt dieses Thema durch die Tonart Danton hindurch und die Tonart paßt zu dem Thema so gut, daß es »klar und wohl möglich ist, daß Danton den Wein gestohlen hat. Denn wer seinen Wein von gestohlenem Gelde kauft, der hat den Wein auch gestohlen.« »Noch kennt das Volk den Danton!« Andres Volk, das auch den Danton kennen muß, da es die Nation und Robespierre hoch leben läßt, drängt sich auf die Scene. Sie tragen ein Frauenzimmer, das dem Messer der Guillotine noch eben entrissen ist. Die Justiz der Republik ist milde gewesen. Vielleicht hatte Robespierre es vom Tallien erfahren, daß Therese ihn Messias genannt, vielleicht gab Robespierre, indem er bei Panis eintritt, gerade den Befehl, Theresen wieder frei zu lassen. Dies ist vom Dichter zweifelhaft gelassen; einige Worte reichten hin, um die plötzliche Freilassung

zu motiviren. Das Volk jubelt um das schöne Weib, denn es lebt der Instinkt der Gnade schon in ihm, und Robespierre mag sich vorsehen, daß dieser dantonische Instinkt nicht wächst. Tallien will die ungestüme Masse abwehren. Therese: »O laß sie, Tallien, sieh, das Volk ist groß, wenn es das Gute will.« Die Größe wird sich gleich gar herrlich offenbaren. Die Gelüste des verwilderten Pöbels werden zudringlich. Gonchon murmelt: »den Kopf dieses Frauenzimmers möchte ich mit meinem Messer aus dem Nacken schneiden, aber langsam, Mamin, langsam.« Das Princip der Gleichheit rückt der Schönheit so nah auf den Leib, daß Tallien kaum noch den Ausbruch einer grausamen Wollust und wollüstigen Grausamkeit wehren kann. Da stellt ein Ruf die Ordnung wieder her: »Platz dem Unbestechlichen!« heißt es. Er ist es, Er. Das Volk jubelt. Aber Er befiehlt ihm, zu schweigen. »Dein Schweigen,« ergänzt er, »strafe und ehre das große Opfer der Republik! Großes Volk, schweige!« Da, horch, welche Stimme durchschneidet mit Jammertönen die Luft, welche Gestalt der Verzweiflung vertritt dem Unbestechlichen den Weg? — Lucile ist es, Lucile, welche fragt: »was muß ich thun, um mit Camille zu sterben? .. sterben will ich mit Camille. Und Du, Max Robespierre, Du sollst mich tödten! Auch die Erinnerung an Camilles Weib soll Dich peinigen.« Robespierre geht stumm an ihrem Jammer vorüber. Da ruft sie — für die Republikanerin das Aeußerste, mit aller Anstrengung des Todesmuthes: »Es — lebe — der König!« — So wirft sie die politische Ansicht ihres Mannes von sich, um nur den geliebten Mann nicht zu überleben. Mit diesem Schrei stürzt sie zu Boden. Das Volk, wie groß es ist, stürmt mit gezückten Messern auf sie ein, das Volk, wie groß es ist! — schont ihr Leben, als Therese Cabarrus das Volk erinnert, wie groß es ist. Freron kommt. Lucile: »Bürger Freron, kennt ihr das Haus des Bürgers Desmoulins? Nehmt den Schlüssel. Es schläft noch Jemand drin. Ein Kind, ein süßes Kind! Wenn es erwacht mit seinen rothen Wangen und den großen Augen und sinnend daliegt — (schreiend) — — Ah Horace, mein Kind — vergieb, vergieb — — ich konnte nicht anders — mehr, als Dich, mein Kind, hab ich Camille geliebt —

sterben muß ich mit Camille.« Fouquier-Tinville (tritt auf.) »Das Tribunal!«

Lucile: »Ach, könnt' ich schon jetzt sterben — hier in euren Armen.«

So wird sie abgeführt. Robespierre ist mit dem Pfeil in der Brust nach Hause gegangen. Wir sehen ihn mit Eleonore Duplay in der dritten Scene in sein Zimmer treten. Die Bürgerin Cabarrus hat sich melden lassen. Robespierre, da er hört, daß sie ihn Messias genannt, weist zwar diesen Namen ab von sich, indessen berührt derselbe ihn doch nicht so unsanft, daß er nicht mit der Bürgerin Cabarrus eine Ausnahme von seiner Gewohnheit machte, Niemand bei sich zu empfangen. Er will die Bürgerin sprechen, wenn sie kommt. »Auch die Erinnerung an Camille's Weib soll Dich peinigen!« Ach, das brauchte Lucile ja nicht zu sagen. Warum wünscht der eisige Mann alle Läden geschlossen, warum klagt er: wäre die Sonne erst hinunter! Es ist nicht um Danton! Ihn hat er »nie geliebt!« Aber Camille hat er geliebt. Und er liebt ihn noch. »Keiner wird sagen, daß Robespierre um Camille geweint.« Mit eisernem Griff reißt er den Schmerz aus seiner Brust: »nicht Robespierre, die Nothwendigkeit opfert Euch der Freiheit!« Und mit prophetischer Ahnung und als vollgültige Freisprechung seiner Handlungsweise setzt er schließlich ein dumpfes: »auch Robespierre wird geopfert werden — der Freiheit!« hinzu. So geht er in seine Kammer, um der kommenden Cabarrus wie ein Gott zu nahen, oder wie — ein Fürst den ganzen Eindruck des Erscheinens zu genießen. Er erscheint der zagenden Therese, sie braucht die Waffen Gottes, die sie nicht wie den Dolch abzulegen brauchte, gegen den mißtrauisch Fragenden. Aber wie erstaunt sie, als auf ihre Mahnung an den waltenden Gott sich sein Antlitz verklärt, er ihre Hand erfaßt und ihr sagt: »ich hasse die Gottesleugner.« .... und »ich werde dem französischen Volke seinen Gott und den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele wiedergeben und die Republik wird stärker sein, denn zuvor, sie hat ihre Heimath gefunden, Gott!« Ja noch mehr, er hat ihr gesagt: »Wenn es keinen Gott gäbe, Bürgerin, so müßten wir ihn erfinden für das

Volk.«... Hier liegt der gefährliche Keim zum Wahnsinn, der Widerspruch in seinem Charakter. Ein Gläubiger, der zweifelt, wird nie Gläubige machen und wird in einem Momente, wo er zweifelt, immer ein Heuchler sein. Glaubt Robespierre aber an Gott und die dogmatischen Folgerungen dieses Glaubens, so erwachen unwiderruflich alle jene Schauer des sittlich furchtsamen Menschen, die den Menschen des blutigen Systems der Furcht verdammen und endlich zur Selbstvernichtung führen. Die Cabarrus, diesen nothwendigen Zusammenhang richtig erkennend, knüpft an sein Geständniß die Bitte um Begnadigung für die Dantonisten; sie kniet vor ihm, hoffend, flehend. Das Todessignal für ihre Freunde unterbricht sie. Die Antwort Robespierre's, der schnell in den Mann des Systems zurücktritt, macht sie erstarren und bringt sie furchtbar zur Besinnung. Sein Gott ist ein Andrer als der ihre; in Bezug auf die Dantonisten ist sein Gott ein Gott der Strenge, für die Dantonisten ist nicht der Gott da, welchen er dem Volke wiedergeben will, der Gott der Gnade, sondern der Gott der Gerechtigkeit. Therese ruft ihm entsetzt ein Wehe entgegen. Er befiehlt ihr als Antwort mit schrecklicher Nachsicht, sich nicht mehr in Paris sehen zu lassen und mit der Sonne zu verschwinden. Die Trommeln wirbeln, ein heftiger Ruf Robespierre's nach Simon, — die aus tiefster Brust lautlos gestammelte Frage: »sind die Karren abgefahren!«—... und mit der unheimlichen Bitte: »bringe mir Wasser, Simon!« verschwindet der furchtbare Gebieter über Leben und Tod. Er hört nicht mehr den Racheruf Theresens: »Verschwind ich mit der Sonne — mit der Sonne, Max Robespierre, kehr' ich wieder!«

Die dritte Scene beginnt, die Scene der Opfer, von welchen die Cabarrus nicht sagen soll, daß Robespierre sie opfert. Hérault de Séchelles, Camille Desmoulins, Danton, Lacroix und andere der Parthei sitzen gefangen in der Conciergerie. Hérault de Séchelles beginnt das Adagio des Todesweh's mit weichen, hinsterbenden, zuletzt sich heroisch ermannenden Klängen. Dies eine Gedicht wird für die Charakteristik der Scene mehr sein, als die genauste Beschreibung derselben.

Henker, schenk ein!
Tod, wir sind Dein!
Komm und umarme mich —
Nein, ich umarme Dich! (der Henker schenkt ein.)
Kamerad, ade!

Wein so wie Blut!
Kochende Gluth!
Leben, ich trinke Dich!
Leben, Du liebtest mich —
Kamerad, ade!

Jetzt muß es sein,
Schließet die Reihn,
Sonne, Du scheinst so bleich,
Sonne, wir kommen gleich, —
Kamerad, ade!

In diesem Refrain schwimmt er aus dem Flusse Leben in das Meer Tod. Camille's ganze Seele zittert in Sehnsucht, in todeshastiger, nach Lucile. Er sieht sie, oder glaubt sie zu sehen, denn immer zieht's ihn zum Fenster; ja, er sah's, wie sie mit dem Tuche winkte, Lacroix hat es ja auch gesehen. Er sah's, und der Schmerz, sie mit in seinen Untergang gerissen zu sehen, lächelt doch, indem er Lucile's geliebtes Lebens und Liebeszeichen erschaut. »Lucile,« stammelt der junge Gatte, »Horaçe — eure Locken. Ich werde sie in der Hand halten, der Krampf des Todes wird meine Hand schließen — der Tod versteckt mein Kleinod!« Sie liebten viel, diese Menschen, also soll ihnen auch viel vergeben werden.

Nur Danton ist auch im Tode noch Titan. »Ich danke ihnen dafür, daß sie mich in den Schlaf schicken, — so bin ich nicht verdammt, wie Robespierre, auf diesen Trümmern den Marius zu spielen.« Und wieder sagt er: »die letzte Tribüne der Republik ist das Schaffot!«... und endlich: »Du wirst diesen Kopf, wenn er abgeschlagen ist, dem Volke zeigen, er ist es werth!« So gebietet er noch dem Henker und der Henker wird sein Gebot vollstrecken.

Sie sind dahin, die Feinde der Republik, welche das Werk

Gottes hemmen wollten. Die Thaten der Verneinung sind gethan, laßt uns zu den Thaten der Bejahung kommen. Was hat Robespierre zu thun, um nicht auf Trümmern den Marius zu spielen?

Vierter Akt. Erste Scene. Es ist Nacht. Wir sind in der Schlupfhöhle der Verschwörungen, im Palais Royal. So werden die Tallien, Freron, Vadier, Bourdon, Barras nicht lange warten lassen. Da sind sie, und die Thaten einer zweiten Verneinung wollen die Thaten der Bejahung in ihrem Keim ersticken. »Va banque, Robespierre,« stimmt der alte Vadier ein: »jetzt ist es Zeit Parthei zu nehmen!« Aber keine That wollen sie; zunächst ihn reizen wollen sie zu einer That. Nach seinem Feste, vermuthet man, wird er den Schrecken mäßigen. Dann will der alte Vadier über ihn ein Blutbad stürzen, wie Paris es nicht gesehen und nicht erwartet nach solchem Fest.«

Robespierre hatte nämlich geduldet, daß eine gewisse Catharina Théot in Verbindung mit dem Carthäusermönch Dom Gerle einen eignen Cultus gründete, in welchem Robespierre der Prophet eines neuen Messias hieß. So viel ist gewiß, daß er selbst dergleichen nicht ungern sah, wenn auch seine Mitwissenschaft nicht ganz erwiesen ist. Dies deutet der Dichter auch an in der Bereitwilligkeit, mit welcher Robespierre die Cabarrus vorläßt, als er erfährt, daß sie ihn Messias genannt habe. In dem Salon der schönen St. Amaranthe, die, eine Exaristokratin, mit ihrer Tochter und dem jungen Sartines, ihrem Schwiegersohn, nach Paris gekommen war, um ihren Einfluß — so stellt es wenigstens Lamartine dar — auf den Mann des Schreckens zu Gunsten ihres Vaterlandes geltend zu machen, wurde er ebenfalls mehr als einmal gesehen und mit einem gewissen Geniekultus umschmeichelt. Ein Attentat auf Collot d'Herbois, ein andres auf Robespierre, sollte den Anlaß hergeben, die Untersuchung über diese Attentate sollte ihre Wurzeln bis in jene bezeichneten Kreise erstrecken, und unter dem Vorwande, eine Verschwörung gegen Robespierre und die Jacobiner an's Tageslicht zu ziehen, wollte man den Unbestechlichen selbst unheilbar compromittiren, indem man ihn eines durch

religiöse Kabalen unterstützten Strebens nach der Diktatur verdächtig machte.

Der Dichter läßt den alten Vadier nur Andeutungen über diese Catastrophe machen, auf die wir weiter unten zurückkommen müssen. Denn hier setzt die Parthie des Stückes an, wo nicht wie bisher die Geschichte ganz in Handlung und Charaktere aufgegangen ist. Genug, der alte Vadier meint mit jenem Blutbade das furchtbare »Gebäck« des Fouquier, welches über sechzig Personen, in Folge der angedeuteten Untersuchung, darunter Catharine Théot, Dom Gerle ꝛc. auf das Schaffot brachte. Der Alte setzt das Fest des höchsten Wesens als die Geburtsstunde des Narren an, welchen die Größe zur Welt bringen soll. Er gedenkt wohl der Ungeduld, mit welcher Freron auf Rache warten mag für seine hingeopferte Lucile. Erschütternde Worte, die der alte Humor beim Scheiden herausstößt: »Ha, Freron! junger Freund! Wir ehren Deinen Schmerz. In meine Arme! — Sie nennen mich den alten Bären, seine Jungen liebt der Bär! — Der Tag der Rache naht. Komm, Freron!« —

Das Fest des höchsten Wesens ist gekommen, jenes Fest, wovon der alte Vadier sprach, mit welchem Robespierre dem Volke seinen Gott und den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele wiedergeben will. Die zweite Scene spielt in Robespierre's Zimmer. Eleonore Duplay tritt ein mit Blumen, um das Zimmer festlich zu schmücken. Simon bringt einen Strauß von Kornähren und blauen Kornblumen. Feierlichkeit und Stille senkt sich auf den Raum, in welchem der Mann des Schreckens seine Blutgedanken denkt. »Max war krank die Nacht,« erfahren wir durch Eleonore. Er erscheint. Was macht ihn krank? Noch starrt sein fieberisch leuchtendes Auge wie Krankheit selbst, er hört die große Glocke von Notre Dame läuten in seiner Einbildung, er hörte sie die ganze Nacht läuten. Läutete sie für Camille und Lucile in seinem Ohr? Es ist ein Bruch in ihm, er kann ihn kaum noch bergen. Aber so heilende Kraft hat der Wille schon, dem Volke Gutes zu thun, daß er selbst diesen wunden Busen auf Augenblicke erstarken macht. Weit hinaus über den Schmerz des Menschen und Freundes trägt ihn der Gedanke des Heils, daß er

seinem Volk zu bereiten im Begriffe steht. Er fliegt über die Erde auf den Schwingen der Glocke und tröstet sein Volk mit dem Schall und Rauch, über welchen die sinnliche Auffassung der Welt nicht hinaus kann. Eine Pause rührender Mattigkeit tritt ein. Er nimmt die Blumen, welche Eleonore ihm auf den Tisch gelegt hatte. Die beiden Enden der Natur, eine Blume und Robespierre, küssen sich in dem Gedanken an die Schöpferkraft der Welt. Die Blume, die nicht unsterbliche, blüht und welkt, zufrieden mit den ewigen Gesetzen der Natur; sie braucht keine Unsterblichkeit, denn sie ist unbewußt, d. h. unschuldig. Nur die Schuld hat die jenseitige Unsterblichkeit dekretirt. Wenn einmal die Schuld aufhört, Robespierre, so werden die Menschen sein, wie die Blumen, zufrieden mit den ewigen Gesetzen der Natur. Aber die Schuld wird nie aufhören und so wird man nicht aufhören, die Unsterblichkeit zu dekretiren. Oder ist dies Dekretiren etwas Anderes, als eine Confession, ist eine Confessio nicht zugleich immer ein Dekret für die Confitirenden? Darum Robespierre bist du wahnsinnig, weil du in den Wahnsinn des ancien régime zurückfällst, denn die Emigration, die dich wahnsinnig nennt, ist ebenso wahnsinnig wie du und auch gleich dir ohne es zu merken. Und die über dich lachen werden, die Teufel, das sind die Vernünftigen, die ewige Minorität der Welt, die nur die Majorität wird, wenn sie das Lachen und die Lacher auf ihrer Seite hat, die für Augenblicke die Herrschaft gewinnt, um sie wieder an Dekretirer des unsterblichen Belagerungszustandes zu überantworten. Aristophanes feindete Perikles an und bahnte dem Vater Alexanders schon die Wege zu seinem Vaterlande. Voltaire, der frivole Witzling hat der bestehenden Ordnung des Absolutismus die besten Stützen im Glauben des Volks entzogen. So wird das Lachen auch Robespierre von seiner erzwungenen und erträumten Erhabenheit herabschleudern in's Nichts. — St. Just und Couthon sind die Ersten, welche ihm die fürchterliche Neuigkeit verkünden, daß über sein Fest gelacht wird. Robespierre springt auf mit dem Ruf: »Wer lacht?« der Blitz macht ihn erstarren. St. Just kennt die Arzenei gegen dies Lachen. Er verlangt, daß der Unbestechliche zur Diktatur greifen soll. Aber das

große Wort Göthe's: der Handelnde ist immer gewissenlos, hier findet es seine Schranke. Dies Wort hatte, in Robespierre verkörpert, hunderte auf's Schaffot gebracht. Jetzt bebt er vor ihm zurück. Denn er hat die Bahn betreten, auf welcher das Gewissen Alles ist. Was die Größe des Unbestechlichen ausmacht, enthält zugleich den Keim seines Untergangs. Als erklärter Diktator den Convent reinigen, die Volksvertretung verstümmeln — nur das kann er nicht. Der Convent ist der feste Pol seiner Handlungen. Eine größere Verherrlichung des Volks ist nie gedichtet worden. Hier lernt, ihr, die ihr Achtung lehren wollt vor den heiligen Gütern des Volks, in dieser Scene ist der Kern aller eurer Deklamationen enthalten. »Was Cromwell that, kann Robespierre nicht thun!« Mit diesem hohen Bekenntniß zerreißt er den Antrag auf die Diktatur, dessen Anfangsworte: »das Volk wider seine Vertreter im Namen des — Diktators Robespierre« ihn in den heiligsten Zorn versetzten. Die Freunde überlassen ihn, verzweifelnd, aber vor seiner Größe sich beugend, seinem Schicksal. St. Just bittet um seine Entlassung zur Nordarmee, um dies Schicksal nicht mit eignen Augen hereinbrechen zu sehn.

So bleibt Robespierre zurück, schmerzvoll empfindend, daß selbst seine Freunde ihn nicht verstehen. Nur Eines giebt ihm in dieser Empfindung Trost, der Gedanke, das sein Volk ihn verstehen wird. »Hört Ihr das Rauschen des Volks« haucht er in hehrer Verzückung, — »Alles flattert aus seinem Nest und wie Zugvögel über Meeresweiten strömen, fliegen Alle zu Dir, Urheber der Welt. Kein Blut heute! Durch ganz Frankreich heute kein Blut! O daß sich kein Schaffot mehr aufrichtete, daß nur das Leben an Deinen Altären Dein Leben feierte, Wesen der Wesen!... Gott, nimm unser Opfer an, frei ist es von Selbstsucht, frei von Erdenstaub, frei, weil es frei, der Freiheit höchstes Fest.« Die Erschütterung über den sich selbst abgerungenen Sieg, das mächtige Gefühl seiner sittlichen Größe in seiner politischen Kleinheit übermannt ihn ganz. Er sinkt auf einen Stuhl. Eine Pause feierlicher Stille. Ein Trompetensignal kündigt den Beginn des Festes an. Neue Kraft durchfährt die ermüdeten Glieder des Verkündigers der Gottheit. Der ersehnte Augenblick ist da, wo

die Vollendung anfängt, welche er im zweiten Akt so heiß erflehte; kreuzige ihn nicht, o Volk, deinen Apostel, bevor er vollendet hat! Sieh, schon naht er dir im Festschmuck, hoher Gedanken voll. Wir wollen ihn wieder sehen unter seinem Volke, zuerst aber uns unter die wartende Menge mischen, um zu sehen, wie weit Vadier's teuflisch Mittel gewirkt hat.

Das Fest der Anbetung des höchsten Wesens nimmt die dritte Scene ein. Im Garten der Tuilerien begegnen wir dem Genie Mamin, und seinen Gefährten Gonchon und Gibon. »Jeder ist verloren, heißt das Motiv, welcher nicht zum Volke steht.« Einst war Danton das Volk, jetzt ist Robespierre das Volk. Robespierre ist tugendhaft, folglich ist das Volk tugendhaft. Mamin ist tugendhaft. Aber was sagt er da über den Bürger Robespierre? Horcht auf, es ist Weisheit in dem Mann, der sich schlechtweg und bescheiden »Brutus« nennt. »Tropf,« sagt er zum Gibon, »Robespierre, das war einmal ein tugendhafter Mann. Jetzt ist er zu tugendhaft, wer aber zu tugendhaft ist . . . . die hervorragendste Eigenschaft eines tugendhaften Mannes ist Klugheit.« (Die Diktatur, Robespierre!) »Ein tugendhafter Mann kann ein sehr dummer Mann sein« — (Danton hier ist Deine Regel ohne Ausnahme!) »wenn er zu tugendhaft ist.« So weit ist Mamin schon in der Lehre Vadier's gediehen und nun seht, wer ist der kluge Mann, der aufgeputzt mit einem Walde von Kornähren zu ihnen tritt, lachend, daß es wie Husten klingt? Voltaire, Aristophanes, der alte Humor V a d i e r, ein feiner Bär, kein Atta Troll. Nimm dich in Acht, Bürger Robespierre! Das Volk lacht, und seine Köpfe sitzen noch und es merkt, daß seine Köpfe noch sitzen. — Der Festzug kommt nun über die Scene. Wir wollen die Ceremonie im Lamartine nachlesen. Der Dichter hat geglaubt, den Akt des Dekretirens als Nerv der Catastrophe uns vor Augen stellen zu müssen. Wir wollen nicht mit ihm darüber rechten. Aber die Zeiten sind vorbei, wo man für das Bedürfniß der Menge dergleichen Haupt und Staatsaktionen darstellen mußte. Die Menge ist innerlicher geworden und vor der Ceremonie, selbst der republikanischen hört die Fiber der Seele zu zittern auf. Hat man diese Fiber aber in Schwingung versetzt, so höre man

nicht auf, sie bis zum Schlusse des Drama's in dieser Schwingung zu erhalten. Wir werden weiter unten diesen Punkt einer weiteren Betrachtung unterwerfen. Vielleicht hat den Dichter gerade das Bestreben nach einem theatralischen Abschluß untheatralisch werden lassen.

Für den fünften Akt, zu dem wir jetzt übergehen, genüge als Einführung das Faktum, daß Robespierre durch seine Rede bei der Stimmabgebung über die Verurtheilung des Königs den Ausschlag gab. So hat er wohl ein Recht, den Königsgräbern von St. Denis gegenübergestellt zu werden. Die letzte große Personifikation der Republik, ehe sie selbst zu Trümmern geschlagen wird, ist verdammt, auf diesem Haufen von Schutt und Trümmern den Marius zu spielen. Dantons Worte treffen wunderbar ein; der letzte Republikaner grüßt die lange Reihe der Königsphantome, er, der selber bald ein Phantom sein wird. Wir müssen annehmen, die Pläne Vadiers haben eingeschlagen. Das größte Opfer der Republik nach Dantons Fall, der Tod des Renault, Montmorency, Theot u. s. w. ist dem Mann des Schreckens abgezwungen. Er ist wider seinen Willen in seine frühere Bahn gerissen, das Fest des höchsten Wesens ist umsonst gefeiert, er sieht schaudernd, daß er nicht vollenden kann. So irrt er umher, flieht die Freunde St. Just und Lebas — und die Feinde Vadier und Tallien, — so kommt er in den Ort der verwüsteten Verwesung. Die gehetzte Gegenwart sucht Rast auf dem Grabstein schlafender Vergangenheit — ein Moment, unendlich viel größer gedichtet, als die Geschichte selbst ihn dichten könnte. Der Mann der gewissenlosen That, er ist zum Tode ermattet. Er kann — er will »nicht handeln mehr! Es ist schon über das Maaß hinausgehandelt worden?«

Ein alter Mönch, das Bild des Menschen in seiner unverwüstlichen Dauer, der vor dem Grabstein Heinrich des Vierten sitzt, erschreckt den fieberhaft erregten Mann bis zum Wahnwitz. Robespierre's schwindelndes Hirn sieht Gespenster, die Gestalt des alten Malesherbes, der auch unschuldig, ja man könnte sagen, heilig gefallen ist, tritt vor seine verstörten Sinne. Und doch höhnt er, als er seinen Wahn einsieht, im nächsten Augenblicke

halb sich tröstend, halb ungläubig, innerlich fröstelnd dem Alten, den er zittern sieht, zu: »die Todten kommen nicht wieder, Alter!« Aber die Todten kommen wieder. Robespierre, du hast die Unsterblichkeit dir zum Fluch dekretirt, du hast die Rückkehr der Todten dekretirt, denn von da bis dort ist nur ein kleiner Schritt. Was hat es Euch geholfen, ihr Maulwürfe der Revolution, die ihr mit kurzsichtiger Maulwurfswuth die Gräber aufwühltet, die Vogelnester ausstöbertet, die Heimchen aus ihren Essen kehrtet — alle Leichname kommen wieder hinunter bis zum Dagobert, um den Mann des Schreckens zu erschüttern bis zu hohnlachendem Aberwitz. Die Gräber sind leer, aber ein blinder Alter muß davor sitzen und sie bewachen, ein Blinder, der, einst ihr Wächter, die Gräber noch eben so sicher kennt, wie da sie voll waren, der mit innerem Auge eine lange Reihe von Königen schaut und vor Robespierre's aufgeregter Einbildungskraft wie wirklich vorüberziehen läßt: »sie waren fast Alle gezeichnet von des Richters Hand, nur Einer kam und sagte: Nimm mir die Krone von meinem Sarge, ich kann nicht schlafen unter diesen. Ich war der Vater meines Volks. Erkennst Du mich? Und er legte seine Hand auf eine Wunde in der Brust und sah so friedlich aus, ach, Herr, so friedlich, als wär' er selig eben erst entschlafen in seinem Herrn.« So der alte Wächter. Robespierre erkennt den König, welcher so friedlich aussah, ohne daß er ihn sieht in seinem Grabe, es war Heinrich der Vierte! Er will sehen, wie Völker ihre Väter betten. Denkt er traurig ahnend an sich selbst, der ja auch seinem Volke ein Vater sein wollte? Robespierre leuchtet hinein in das Grab, denn der alte Wächter, in der Meinung, daß sie dies Grab schonten, als sie wie unbarmherzige Hausherrn die armen Miether zum Hause hinauswarfen, sagt ihm: »Saht Ihr je einen Menschen schlafen, wie diesen hier?« Aber siehe da, auch dies Grab ist leer. »Dein Vogel ist ausgeflogen,« antwortet Robespierre mit Doppelbeziehung auf das erloschene Augenlicht und das leere Grab des Alten. In prophetischem Hohn lacht er seinen Glauben an die Selbstständigkeit des Volks hinweg und auch dieses sein Ideal zu den andern Trümmern zerschlagend spricht er: »Rufe das Volk und zeige ihm Dein

Nichts und predige dabei im alten Style. Du wirst sehen, sie werden eine Wallfahrt beginnen, wie nach Jerusalem, ihre Kniee werden sich beugen und ihre Rücken werden, krumm werden und sie werden so lange irren und schwirren, bis sie wie die Bienen in ihre Körbe zurückkehren, und sie werden dann gute Ordnung halten, und die Meister können wieder Honig essen.«

Pistolenschüsse schrecken ihn auf, man hört die Rufe St. Justs: Robespierre! Robespierre! — Doch dieser hat keine Antwort auf die innern und äußern Stimmen, die ihn zum Handeln treiben, als: »ich will nicht handeln mehr! Zeige ihnen die Gräber, ade, Alter, zeige ihnen die Gräber!« Damit schließt die Scene.

In Paris sind indessen die Feinde des Unbestechlichen thätig gewesen. Die Scene ist ein Platz vor dem Nationalconvent. Das Volk kommt hastig hereingestürmt und eilt die Conventstreppe hinauf, von welcher ein Stück zu sehen ist. Vadier, Tallien, Bourdon, Barras, welche auftreten, in lebhafter Unterhaltung begriffen, überschlagen das Geschehene wie verzweifelte Spieler ihren Gewinnst, um mit diesem Gewinnst vollends va banque zu bieten. Es ist der neunte Thermidor. Das Blutbad, welches Vadier und Consorten auf Robespierre stürzten, hat Statt gefunden. »Frankreichs Hahn,« sagt der alte Vadier dämonisch begeistert, »vom Dach der Guillotine krähte in Ost.« Die Sitzung des Convents, erfahren wir flüchtig, in welcher Robespierre, dem Allmächtigen, der Druck seiner Rede verweigert wurde, in welcher Bourdon de l'Oise ihn hartnäckig unterbrach, so daß Robespierre weinend vor Wuth den Convent verließ, ist gewesen. Bei den Jacobinern, wo er jene Rede las, war er zwar über jene Unbill getröstet worden, allein verletzte Eitelkeit hatte ihn, so wie Danton die Schlaffheit und innre Unsicherheit seines Gemüths, zu einer verhängnißvollen Theilnahmlosigkeit verführt. Er mied seit jenen Vorgängen im Convent die Ausschüsse. Der Dichter nimmt den Zeitpunkt an, wo Robespierre, von einem bestimmten Complott durch seine Spione unterrichtet, durch einen letzten verzweifelten Versuch mit Hülfe seiner schneidenden Beredtsamkeit die Verbündeten, die Tallien's und Consorten, in die Grube stürzen

will, welche sie ihm gegraben haben. Aber schon sein Auftreten auf der Straße darf straflos mit Verwünschungen und Hohn begleitet werden. Ja wir sehen, daß er selbst im niedern Volk, in den Mamins, Gonchons und Gibons keine Stützen mehr hat. Im Saal selbst, in den sich Robespierre und St. Just begeben haben, beginnt indeß die Catastrophe, die uns vom Vadier unter Hohngeschrei der Menge geschildert wird. Eleonore und Simon versuchen mit großem Muthe, ihrem Meister und angebeteten Freunde, welchem sie in banger Besorgniß nachgeeilt sind, die Herzen des Volks durch die Erinnerung an die Uneigennützigkeit seines Wohlthäters wieder zu gewinnen. Allein die rohesten Witze über den »Apostel, dem jetzt die Hosen herunter gezogen werden,« sind der Menge noch nicht genügend, ihre Rache zu kühlen. »Nieder mit dem Tyrannen!« heißt es, »die Justiz der Republik hoch!« Da hört Eleonore läuten in der Vorstadt St. Antoine, eine Hoffnung bleibt ihr, die, daß das Volk ihn befreien wird. Skizzenhaft und ungenau wird der Schluß der Scene dadurch, daß die Personen gebraucht sind, dem Publikum Meldungen zu bringen, welche in dem fortwährenden Gebrüll und dem beginnenden Läuten, Trommeln, Lachen unmöglich so verständlich werden können, als es nöthig ist. So erscheint Gonchon plötzlich, der oben noch so eben »Tod dem Tyrannen« geschworen, mit dem Geschrei: »die Männer des Volks (d. h. St. Just, Lebas, Couthon) sind gefangen, Robespierre ist gefangen, das Vaterland ist in Gefahr!« Ein solcher Ruf würde ihm unmittelbar einen Arrest vom Tallien, wenn nicht mehr, zuziehen. Doch dem Leser wird so viel klar, daß der Dichter den beginnenden Zwiespalt im Volk andeuten wollte. Alles eilt zu den Sektionen. Was die Partheien im Convent angefangen, soll auf der Straße fortgesetzt und zu Ende gebracht werden.

Henriot hat, den Unbestechlichen zu befreien, seine Nationalgarde allarmirt, er eröffnet die dritte Scene mit einer Fluth von Flüchen über die Kanonire, welche ihm nicht gehorchen wollten, als er sie auf den Convent feuern hieß. Die Nachricht, daß Robespierre, von seiner Parthei befreit und beschützt, nach dem Stadthause enkommen sei, lenkt die Bewegung des bewaffneten

Volks nach dem Stadthause. Barras, wie erzählt wird, zum Commandanten der Truppen ernannt, unternimmt es im Namen des Convents gegen das Stadthaus zu operiren. Therese Cabarrus, aus ihrer nochmaligen Gefangenschaft von Tallien erlöst, mischt sich begeistert und begeisternd in den Kampf. Sie reißt einem Bürger die Fahne aus der Hand und ruft: »Gieb Deine Fahne, Bürger! Brücken starren!«

Bis zu des Sieges letzter Zinne trag' ich
die Fahne Frankreichs Dir voran, mein Volk!

Das Volk hebt Therese Cabarrus auf eine Kanone, sie setzt eine rothe Mütze auf, schwingt die dreifarbige Fahne und wird auf der Kanone aus der Scene gezogen. Die Scene läßt an Klarheit ebenfalls Manches zu wünschen übrig, selbst bis in einzelne Ausdrücke hinein. »Brücken starren!« — Ist nur mir dies Wort unverständlich?

Die vierte und letzte Scene versetzt uns unter die Angegriffenen im Stadthause. St. Just, Lebas, Couthon setzen ihre ganze Hoffnung auf die Energie ihres großen Freundes, auf einen Staatsstreich, welcher dem Unbestechlichen seinen Namen kosten; aber seinen und ihre Köpfe retten kann. Entstellt wankt Robespierre in den Saal. Seine ersten Worte schon zeigen, daß er eher seinen Kopf, als seinen Ehrennamen hergeben will. »Sie wollen meinen Tod zur Lüge meines Lebens machen!« Letzter heroischer Kampf der Idee mit dem Ich. Der Robespierre, dessen Herz rein ist, weil von der Idee erfüllt, ringt mit dem, dessen Herz unter den Schauern religiöser Gefühle zu erliegen droht. Robespierre, von dem gewissenlosen St. Just noch einmal zur Diktatur aufgefordert, flüchtet sich in die Arme Simons, des schuldlosen, braven, um sich vor denen zu retten, welche seinen Tod zur Lüge seines Lebens machen wollen. Ein furioso prestissimo, rollt die Scene zwischen Himmel und Hölle dahin. Die Creatur im Menschen stöhnt unter der Last des verletzten Naturinstinkts. »Der Tod packt mich im Nacken,« ächzt Robespierre in Simons Armen. Sein Blutsystem wirkt auf sein Nervensystem; eine Wirkung, deren geheimen Zusammenhang er durch die begeisternde Kraft seiner Zwecke bisher in Schranken

hielt. Er will schreiben, sein Testament für das Volk machen. Der Gedanke an sein nahes Ende bringt ihn in diese Faselei, welcher St. Just wiederum den praktischen Vorschlag, dem Volke statt des letzten Willens überhaupt einen Willen zu geben, entgegensetzt. Robespierre setzt die Feder an, den Antrag auf seine Diktatur zu unterzeichnen. »Nein,« ruft er aus, und wirft die Feder fort, »ich kann es nicht, ich kann es nicht! — St. Just: »Nun, so steigen wir auf's Schaffot. — Es lebe die Republik!« Robespierre erhebt sich im tröstlichen Hinblick auf Christus zu hymnenartigem Aufschwung, indem er sich sagt, daß wenn Christus auch nicht irrte, vielleicht auch ihr Tod in dem Gedanken seine strafende und rächende Gerechtigkeit verliere, daß sie irren sollten, damit die Kommenden nicht irren. Henriot stürzt betrunken herein, ein Kanonenschuß meldet, daß man Ernst machen wolle. Die freien Augenblicke der Opfer sind gezählt. Noch einmal will Robespierre zum Volke sprechen, noch eine That will er auf der Erde thun, doch schon beginnt wiederholt seine Phantasie zu schwindeln: »ein Blutregen fällt nieder und rieselt in meinen Nacken — Wesen der Wesen« stöhnt die Creatur im Menschen,« das Volk richte mich, wie Du mich richten wirst.« Sein letztes Wort »die Republik« wird verschlungen vom Gekrach eingeschlagener Thüren. Lebas erschießt sich, Henriot springt aus dem Fenster. Wir sind am Ende. Barras hat gesiegt, eigentlich ohne Kampf, die Sieger dringen in den Saal. Ein Gensd'armes schießt auf Robespierre, dem der Schuß die Kinnlade zerschmettert. Verwünschungen donnern über das Opfer hin, das sie nicht mehr hört in seiner Agonie. Der Mann des Todes ist in Wahrheit todt, wenn er auch noch athmet, er lebt nicht mehr. Vadiers altes Motiv klingt ihm vielleicht noch an's Herz, ein kurzes Maestoso: »Nichts von Parthei mehr, Freunde!« Mit den Worten geht der Alte ab. Ueber ihn hinaus, dessen Sendung ebenfalls vollbracht ist, schwingt sich wie der Fittig eines Adlers ein rascher kühner Satz im Triumphton: Barras fragt: »Wer führt die Truppen von den Quais.« Therese antwortet, mit der dreifarbigen Fahne hereinstürzend: »General Bonaparte!«

III.

Die Geschichte und das Gedicht.

Wir haben absichtlich das Bild des Stückes so vollständig aufgerollt, damit man die Arbeit, welche der Dichter zur Geschichte hinzubrachte, selbst in ihren Einzelheiten würdigen könne. Jener weit verbreitete Vorwurf, daß sein Werk nur dramatisirte Geschichte sei, wird ein Lob sein, wenn man sich über diesen Ausdruck gehörig in's Klare setzt. Man begeht den großen Irrthum, sich nicht auf den Standpunkt zu stellen, welchen der Dichter in der oben angezogenen Vorrede für seine Arbeit selbst in Anspruch nimmt. Man begeht den noch größeren, fast scheint es, vorsätzlichen Irrthum, überall an das historische Drama einen Maaßstab zu legen, der nun einmal auf diese ganze Gattung nicht anzuwenden ist. Während nämlich in dem Familien- und phantastischen Drama, im Intriguenstück und der Leidenschaftstragödie eine bestimmt abzugrenzende Fabel zum Grunde gelegt wird, oder aus den geheimen Seelenkammern eines Charakters sich das ganze übrige Netz der Handlung herausspinnt, hat das historische Drama den großen Nachtheil für die Technik, daß es nicht weniger als die ganze Geschichte oder doch einen bedeutenden Theil derselben zu seiner Grundlage nehmen muß. So erkauft es die großen Klänge des Erhabenen, ein männliches Erschüttern mit dem Uebelstande eines schwerfälligen ruckweisen Ganges, größere Glieder durch unbeholfene Gliederung; und von allen Seiten durch gegebene Wirklichkeit, welche Anspruch erhebt, mit in die Darstellung aufgenommen zu werden, beschränkt, muß der Künstler sich glücklich preisen, wenn er durch Ausscheiden auf der einen, durch Erweiterung und Erwärmung auf der andern Seite einen Eindruck auf der Bühne erzielt, welcher, weit entfernt davon, einen Zweifel

an der Richtigkeit seiner Ueberlieferungen herauszufordern, mit unwiderstehlicher Gewalt die innre Wahrheit der Geschichte in seiner Dichtung empfinden läßt. Der Deutsche, welcher sich überdies schwer an eine Veränderung gewöhnen kann, sobald sie mit einem Princip und der dazu gehörigen Consequenz durchgeführt wird, würde sich vielleicht nicht mit Unrecht sträuben, statt seiner bisherigen Scenerie die französischen Tableau's einzuführen. Aber den Vortheil würde man jedenfalls für das historische Drama sogleich verspüren, daß auch äußerlich dasselbe als etwas Besondres dastände, durch das Wegfallen der unseligen Verwandlungen im Angesicht des Publikums, durch das Geschlossene eines fertigen Bildes das Maaß der Illusion für die einzelnen Glieder sich steigerte, während es sich für die äußerliche Stetigkeit der Handlung vielleicht verringerte.

Dies Alles trifft jedoch das historische Drama im Allgemeinen. Die Schwierigkeiten für unsern besondern Fall sind noch ganz wo anders zu suchen. Denn einmal ist die Wirklichkeit in jeder Art von Technik, welche die menschlichen Handlungen unterstützt, vervielfältigt, beschleunigt, in neuerer Zeit eben so weit und in eben dem Grade vorgeschritten, als der Schein auf der Bühne zurückgeblieben ist. Dieser ist ungefähr, wenn man die Wunder der alten Scenerie und Maschinistik, die Wolken, den Nachen des Charon, die Frösche und Aehnliches betrachtet, in seinen Mitteln nicht viel reicher, als vor zwei tausend Jahren. Andrerseits sind die menschlichen Handlungen selbst durch Schrift, Schießpulver, Massenkrieg u. s. w. so unplastisch für's Auge geworden, daß selbst Shakespeare im Vergleich zu einem Dramatiker unsrer Tage noch leichtes Spiel hatte. Das Auge selbst aber ist durch die Fortschritte der Wirklichkeit übersättigt, raffinirt, und macht sich anstatt zu einem nachsichtigen Vertheidiger und Hilfgenossen des Scheins, zu einem mitleidslosen Verfechter der Wirklichkeit. Shakespeare steht also auch aus diesem Grunde im Vergleich zum historischen Drama der Neuzeit noch in der Vorhalle der Schwierigkeiten, wenn ihn nicht die Eigenschaft seiner Stoffe an sich schon dem Leidenschaftsdrama nahe brächte. Denn seine Helden sind Persönlichkeiten, die für irgend einen compakten und faßlichen

Zweck einstehen. Dieser Zweck, bald das Erringen eines Ländergebietes, bald Rache an dem Usurpator, bald Vergeltung des Usurpators an den aufrührerischen Vasallen, dazu der Glanz der Majestät, die Liebe des Volks, die sie mit Heiligenscheinen umgiebt, das Alles rückt seine Helden in den Kreis des persönlichen Interesse's. Die Ideen, welche im Mittelalter durchaus blind und verhüllt als Leidenschaften auftreten, machen kein so großes Gebiet in der Darstellung aus, daß nicht alle jene rührenden und erschütternden Nebenfiguren, wie Constanze, Arthur im König Johann, endlich Fallstaff und seine ganze Sippschaft noch Platz hätten. Dazu kommt die Form der mündlichen Botschaft, durchgängig noch die verbreitetste, der Pomp ritterlichen Ausdrucks und der Zweikampf, das reichste drastische Mittel, das namentlich auch die Spanier auf's glücklichste auszubeuten wußten. Die Zuspitzung des Krieges zum Einzelkampf geht so weit, daß das Schicksal ganzer Länder zuletzt von der heroischen Fechterkraft zweier Heldenarme abhängt. So bei der kriegerischen Begegnung des Prinzen Heinrich und des jungen Percy. Richard der Dritte und Richmond sind die beiden Dynastien, welche Schild an Schild ringen, bis der letztere triumphirt. Wenn Shakespeare nie versäumt, die innre Ueberkraft der neuen geschichtlichen Potenz zur Grundlage der äußern zu machen, so führt letztere doch schließlich in ganz sinnlicher, derb spannender Weise die Entscheidung herbei.

Was haben wir von alle dem in der französischen Revolution? Nicht blos Nichts, sondern meistens das Gegentheil. Die Masse des hier gerade so schwer wiegenden, so nothwendigen Volks in dem Getreibe auf der Straße; den Convent als Hauptschauplatz der Kämpfe; eine in parlamentarische Formen eingezwängte, völlig undramatische Aeußerung der Personen, für's Auge immer nur im Nothfall darzustellen. Die Resultate der geschichtlichen Arbeit: das Guillotiniren, die Conventsdekrete, die Sitzungen des Wohlfahrtsausschusses, die Kriegführung gegen die Verbündeten, wie wenig bietet das für die Bühnendarstellung? Ja, wie mit Recht verpönt ist dem Dichter des Robespierre, nach seiner Vorrede zu schließen, das Herausgreifen des Greuelhaften, das doch auf die Masse immer wirkt, es mag nun aesthetisch sein

oder nicht. Wo freilich sich neben einem kerngesunden ein so erbärmliches, nervenschwaches Geschlecht zum Maaßstabe für die jungen Kunstschöpfungen aufwirft, wie heutzutage, welches den Robespierre allen Ernstes als zu grausig verdammt, da muß man überall darauf verzichten, Tragödien zu schaffen und aufzuführen, wenn man nicht die Hoffnung hegen dürfte, daß jenes gesunde Geschlecht alle die Geistchen überdauern wird, welche Furcht und Mitleid vom Theater und damit die ewigen Axen der Tragödie aus der Welt verbannt wissen und zuletzt vielleicht damit endigen wollen, als die erste Bedingung eines guten Stückes zu verlangen, daß das Thema nicht über »Waldemar und Valentine, Valentine und Waldemar« hinausgehen dürfe.

Was konnte bei allen entgegenspringenden Schwierigkeiten den Dichter dennoch bewegen, seinen Stoff aus der französischen Revolution zu nehmen, wenn er sich ja auf die bedenkliche Gattung des historischen Drama's einließ? War es eine allgemeine Idee, ein Moralsatz, wie sie Gervinus bei seinem Shakespeare aufzufinden pflegt, oder eine Tendenz für eine Parthei? Vergebens sucht man in diesem Werk, welches die Dinge und Personen nach dem ewigen Maaße der Menschheit, nicht nach dem vergänglichen einer politischen Coterie mißt, nach Tendenz. Auch eine sogenannte allgemeine Idee, die immer auf einen Moralsatz hinauszulaufen pflegt, ist nicht herauszuklügeln. Nein, das ist eben das Tüchtige und Schöpferische daran, daß die Dichtung vollständig in dem Fleisch und Blut der specifischen französischen Revolutionsidee erzeugt ist. Daß diese Idee, in dieser Gestalt, auf dieser Stufe weltgeschichtlicher Entwickelung freilich die ganze sittliche Schöpfung des Menschengeschlechts, das Ewige in der Geschichte enthält, ja in einer Vollständigkeit und sinnlichen Zeugungsenergie enthält, wie sie vorher keine Revolution bot und vielleicht nie wieder eine bieten wird, das ist das Verdienst des Stoffes, das ist der Reiz, welcher Geschichtsschreiber und Leser, Dramatiker und Zuschauer der Gegenwart und Zukunft ewig zu dieser Quelle der Begeistrung und Wahrheit locken wird. Lamartine hebt hervor, wie der Volksgeist sich in jedem Knotenpunkt seines Wachsthums den rechten Mann zu geben wußte, wie alle

Helden des Revolutionsdrama's eine Nothwendigkeit, ein Resultat der Zeit aussprachen und vertraten. So ist die Energie der Personenschöpfung, der — man erlaube das Wort — Verpersönlichung in der französischen Revolution beispiellos in aller Geschichte. Aber vergleicht man die Englische Staatsumwälzung an Vollständigkeit mit der französischen, so erscheint diese gegen jene wie das Christenthum gegen das Judenthum. Jene hielt vor dem Altar still, der Moses Cromwell hielt seine Puritaner mit Satzungen im Zaum, ja in ihm lag der Realismus so grobkörnig zu Tage, daß der Idealismus gar nicht aufkommen konnte, Cromwell bewahrte sein Volk vor den Consequenzen des Verstandes, indem er der jungen Freiheit mit grober Faust den Kopf eindrückte.

Anders in Frankreich. Der Verjüngungsdrang stürzt hier alle Formen der absoluten Macht zu einem Chaos ineinander, und bei dem Schöpfungsproceß, der nun beginnt, treten die beiden Gewalten der That, Theorie und Praxis, Gedanke und Leidenschaft, Idealismus und Realismus, im Kampfe bald, bald vereint oder scheinbar vereint und bald um so schneidender entzweit, das Eine ganz vernichtet, das Andre triumphirend, nacheinander, nebeneinander, ineinander auf, arbeitend immer nach einem Ziele, den Begriff Mensch im Stoffe Volk zu verwirklichen. Dieser großartige Wettkampf von Theorie und Praxis beginnt in den Persönlichkeiten mit Mirabeau und Sièyes, in den Partheien mit den feuillants und Jacobinern, setzt sich fort in den Girondisten und Jacobinern und endlich in den Jacobinern und Cordeliers. So wie Vergniaud und seine Freunde dem Danton gegenüber Idealisten waren, so übernimmt nach ihrem Untergange dieser ihre Rolle gegen Robespierre; aber der stärkere Idealismus in der Person des Unbestechlichen läßt den ursprünglichen Realismus in Danton nicht mehr zur Macht des Ideals erstarken. In Danton und Robespierre sind zum letzten Mal die großen Gegensätze cristallisirt, die später in Napoleon ihre ungeheure Macht beweisen, wo sie in einer Persönlichkeit sich begegnen, welche neben ideeller Intensivität des Gedankens die reelle Expansionskraft der That besitzt. Haben wir diesen Ausgangspunkt gefunden, so müssen wir bei einem Blick auf unser Drama gestehen,

daß der glücklich gewählte Stoff nicht geschickter formirt werden konnte.

Danton und Robespierre, die That und der Gedanke, der Realismus und der Idealismus, »der Donner und der Blitz« dieser Periode der Revolution stehen sich einander gegenüber. Die bis zur Blasirtheit übersättigte Praxis des Schreckens schaudert zurück vor der unerbitterlichen Theorie des Schreckens, welche die Menschen nicht nur tugendhaft, sondern auch todesverachtend, tapfer machen will durch die Furcht vor dem Tode. Die kraftvolle, wenn auch zügellose Sinnlichkeit des Realisten, den die Natur aus gröberem Stoffe schuf, kann nicht mehr weiter gehn mit der personificirten, spiritualistischen Abstraktion und ihrem leiblosen Tugendrigorismus, dessen Moralkatheder das Schaffot, und dessen Prediger der Henker ist. Es ist etwas von einem tragischen Fallstaff in diesem Danton, dem Löwen der Revolution, der an nichts glaubt, als an sich und seine Kraft, und der selbst die Freiheit nicht erkaufen möchte mit dem Aufgeben seiner Persönlichkeit und ihren Bedürfnissen und Genüssen. Und ebenso ist etwas von einem tugendhaften Richard III. in Robespierre, dessen Tugendabsolutismus nothwendig in sein Gegentheil umschlagen muß, weil dieser Tugendabsolutismus, diese absolute Tugendtyrannei den Verdacht zum Ankläger, Richter und Urtheilsvollstrecker in einer Person, auch über die Tugend selbst erhebt. Das ist es, was der Volksverstand in Mamin ebensogut herauswittert wie in Danton. Dieser fühlt ein fröstelndes Schaudern auf der kahlen eisigen Höhe, zu der ihn Robespierre und sein System geführt. Es schnappt ihm nach dem Odem, die Luft wird ihm zu fein, er kann und will nicht weiter. Aber die Revolution kennt keinen Stillstand, wer still steht, ist verdächtig. Robespierre fängt an zu fürchten für Dantons Tugend. Aber Robespierre kann mit größerem Rechte noch, als Philipp in Don Carlos sagen:

„Wenn ich einmal zu fürchten angefangen,
Hab' ich zu fürchten aufgehört."

Von dem Augenblicke an, wo Robespierre, wie er sich ausdrückt, »für Dantons Tugend zu fürchten beginnt,« ist Danton verloren. Sein Selbstvertrauen, halb Vermessenheit des Kraft-

gefühls, halb müde Scheu vor Bewährung der Kraft durch eine Thatanstrengung, verdirbt ihn. Danton fällt und reißt die Seinen, die Camille Desmoulins, Herault de Sechelles und Andere mit in seinen Sturz. So sind sie nach und nach alle verschlungen, die Kinder der Revolution von ihrer Mutter! Mirabeau, das aristokratische Genie der Revolution; die talentvolle Bildung in der Gestalt der hamletisirenden Girondisten, die Hyäne Marat, der Löwe der gewissenlosen That, Danton, der Atheist, der schlafen konnte in der von ihm bereiteten Septembernacht — sie alle sind gefallen. Allein übrig bleibt der Terrorist der Tugend, der logische Rechenmeister der Revolution, Robespierre. Er bleibt übrig, um den logischen Proceß der Selbstvernichtung durch sein eignes System zu vollziehen.

Ohne Tugend keine Freiheit, weil keine Uneigennützigkeit. Also müssen alle Bürger tugendhaft, gleich tugendhaft gemacht werden. Der Tugend ist wie des Goldes zu wenig auf der Erde. Also gilt es, Gold zu machen, das Gold der Tugend aus Blut, daß es allgemein werde. Immer neue Zahlen summirt der Rechenmeister, der die Quadratur des Zirkels erfinden will, immer mehr Köpfe dividirt er von ihren Rümpfen. Vergebens! Die Quadratur des Zirkels bleibt unerreicht, das erhoffte Gold blutiger Koth. Da faßt auf der Höhe des logischen Wahnsinns den Unbestechlichen die Nemesis. Erst in der Gestalt des Zweifels in der eignen Brust: dann in der furchtbaren Wahrheit des: du sublime au ridicule il n'-y-a qu'un pas! Und der Gedanke der Menschlichkeit stürzt ihn in der Person des »lachenden« Vadier. Der Terrorist des reinen logischen Gedankens ist Mystiker geworden. Das führt ihn zur Selbstvernichtung. Vadier's Lachen ist nur das Lachen von Maximilian Robespierre's eigenem Dämon. Noch könnte er sich retten durch die Diktatur im Namen der Freiheit. St. Just und Couthon drängen ihn dazu. Aber hier — und das ist seine Größe — hindert ihn die eiserne Consequenz seines logischen Freiheitsgedankens, auch nur zeitweise von sich selbst, das heißt, von seiner Illusion abzufallen. So stürzt ihn die aufkeimende Restauration in Tallien, Vadier, Barras und Andere, um dem Manne Platz zu machen, der in unsrer Dichtung

im Augenblicke, wo Robespierre gefangen und vernichtet im Stadthause liegt, die Truppen auf den Quais führt. Dieser Mann ist der General Bonaparte. Der Absolutismus der Dynastieen von Gottes war in Louis XVI. geköpft. Aber die Guillotine tödtet keine Idee. Eine Idee wird nur durch eine Idee besiegt. Similia similibus. Erst Napoleon, der Kaiser von Volkesgnaden, der Sohn des Volkes auf dem Kaiserthrone, der Schwiegersohn des uralten deutschen Kaiserhauses, der den monarchischen Absolutismus aller anderen Könige und Fürsten durch den seinigen brach und den Glauben der Völker an die Göttlichkeit des Fürstenursprungs demoralisirte — erst er sollte den Teufel des Absolutismus austreiben durch Beelzebub, den obersten der Teufel. Der letzte absolute Herrscher der civilisirten Welt mußte ein Napoleon sein, denn nur an ihm konnte gezeigt werden, daß eine Idee und ein System, welche selbst ein Riese, wie Napoleon nicht mehr halten konnte, verloren sind in den Händen eines Geschlechts von Zwergen.

Dies ist in der That die innere Wahrheit der letzten Epoche der französischen Revolution. Die Geschichte hat, mögen auch die Auffassungen früherer Geschichtsschreiber diese Wahrheit oft verstümmelt haben, mag jetzt die Blindheit der Partheien und die Feigheit der Zeit die Schreckensmänner ungehört verdammen, dennoch muthige Vertreter gefunden, welche mit reinmenschlicher Empfindung in die Tiefen des menschlichen Herzens hinabgestiegen sind. Lamartine steht unter solchen obenan. Seine Geschichte der Girondisten ist das Maaß, mit welchem wir in dieser Beziehung zu messen haben, wenn wir an Unpartheilichkeit den Franzosen nicht nachstehen wollen. Denn die Nation, welche noch unter den Nachwehen der Revolution zu leiden hat, könnte, ohne sich schämen zu müssen, jene Männer und Zeiten härter behandeln, als die deutschen Historiker, z. B. Schlosser, welcher freilich die den Deutschen sehr angenehme Eigenschaft besitzt, zu gleicher Zeit auf alle extremen Partheien zu schimpfen, die gewaltigen Persönlichkeiten der Revolution kurzweg als »Schufte« und »Schurken« zu behandeln und in den Hauptfragen Leuten des goldnen Mittelschlags wie Thibeaudeau, die er außerdem persönlich zu kennen

das Vergnügen hatte, aber auch solchen nur, wo und soweit es ihm gerade convenirt, sein Vertrauen zu schenken. Allein gerade die französische Nation hat sich für die menschliche Beurtheilung der Schreckensmänner auf's entschiedenste durch die enthusiastische Anerkennung ausgesprochen, welche das Buch von Lamartine in allen Klassen der Gesellschaft in Frankreich gefunden.

Griepenkerl gebührt neben dem Ruhm des Dichters auch die Ehre des Historikers, edler von seiner Nation gedacht zu haben, indem er sich der edlen Auffassung des Franzosen anschloß. Er hat es verstanden, die besten Advokaten für seine großen Delinquenten aufzufinden: natürliche Rede, menschlich warme Empfindungen, Zärtlichkeit und Begeisterung des Weibes, unlösbare Treue der Freundschaft. Selbst den eisigen Robespierre bringt er uns in einer Thräne um Camille so nahe an's Herz, daß häßliche Flecken Blutes von der verzehrenden Kraft dieser Thräne gelöscht werden. Und wie weiß er jene Schwierigkeiten der Technik, welche bei andern Dichtern z. B. in Grabbe's historischen Scenenmißgeburten völlige Carrikaturen der Geschichte und der Dichtung hervorgerufen haben, wie weiß er uns völlig darüber zu täuschen, daß diese Schwierigkeiten überhaupt vorhanden sind. Indem er mit wenigen Ausnahmen überall die vorbereitenden Stimmungen und Situationen aufsucht, die Wärme der häuslichen Verhältnisse, die Theilnahme der Frauen, Berathschlagungen, Verschwörungen, Selbstgespräche, verlegt er den Mittelpunkt des Interesses aus der Breite der Begebenheiten in die innerste Werkstätte der Charaktere. So gewinnt er durch diesen formellen Kunstgriff der Erwärmung und Belebung den Vortheil wieder, welchen die Natur des Stoffes ihm zu entziehen schien. Die Charaktere werden in noch höherem Grade als bei Shakespeare, vielmehr die Charakteristik wird im höchsten Grade Hauptsache. Denn sie ist nicht etwa, wie im historischen Drama des Mittelalters n o t h w e n d i g e r A u s f l u ß d e s S t o f f e s, welcher in dem Naturell der handelnden Personen seine Lebensquelle findet, sondern sie ist die einzige B e d i n g u n g, unter welcher bei vollkommnem Mangel der Massen auf der Bühne das alldurchdringende Arbeiten der Idee, — ihre Immanenz, wie die Philosophen

reden, — deutlich werden, mit andern Worten die einzige Bedingung, unter welcher die Wahl des Süjets überall gebilligt werden kann. Auf die Charakteristik werden wir somit das größte Gewicht zu legen haben und gegen diesen Hauptpunkt unsrer ganzen Entwickelung wird selbst die folgende Bloslegung der wunden Flecken des Kunstwerks eine untergeordnete Bedeutung haben.

IV.

Παντὸς προσθεῖναι το ἐλλεῖπον!

Aristoteles.

Die Mängel eines Werks, das, was ihm fehlt, aufdecken, kann jeder »Narr!« So lautet der Wahlspruch des größten aller Kritiker des Alterthums. Es wäre gar nicht übel, wenn die moderne und namentlich die deutsche Kritik — denn die französische ist fast galant gegen die Produktion — diesen Spruch etwas beherzigte.

Daß Griepenkerl's Drama noch nicht in allen seinen Theilen gleichmäßig ausgebaut ist, darüber mag man sich für's Erste mit der Geschichte der größten Dramen Shakespeare's trösten, dessen Hamlet zum Beispiel, wie Tiek in seinen dramaturgischen Blättern nachweist, in dem Grade unbestimmt gestaltet vor's Publikum trat, daß der Monolog »Sein oder Nicht sein« an einer ganz andern Stelle in ganz andrer Gestalt auf der Bühne erschien, als wo er in der uns vorliegenden letzten Ueberarbeitung zu lesen ist. Sollen wir uns darum den Genuß mit kleinlicher Mäkelei verkümmern, weil wir nicht fähig sind, die Verbesserungen vorauszusagen, welche der Dichter mit seinem Werke vornehmen wird und muß? Dieses Muß ist sicher ihm selber klar geworden. Nur das Wie ist nicht so leicht zu entscheiden. Wenn denn die Kritik wirklich etwas nützen will, wenn sie es ehrlich mit der Kunst meint, warum tritt sie, statt das Werk, wie die ungeschickten Thiere der Hexenküche zu zerschlagen, nicht mit Vorschlägen auf, die den Ausbau desselben zu beschleunigen im Stande sind. Vorausgesetzt natürlich, daß das Ganze ein Werk sei, das in seiner Art neu und bedeutend die Lösung einer großen Aufgabe nicht ganz ohne glücklichen Erfolg versucht. Und diese bescheidene Voraussetzung hat bisher mit einer einzigen allenfalls redenswerthen Ausnahme die Kritik willig und widerwillig eingeräumt.

In dem banalen Ausspruche, daß die ersten drei Akte vortrefflich seien, haben sich selbst tadelnde Stimmen vereinigt. Und es ist wahr, hier ist die Geschichte so in Dichtung aufgegangen, daß weder zu großer Reichthum der Dichtung noch Dürftigkeit des geschichtlichen Stoffes den Eindruck schwächt. Hier zu loben ist keine Kunst, sondern, so zu sagen, verfluchte Schuldigkeit und jenes Distichon Heinrich von Kleists paßt vollkommen auf die letzten Akte:

An den Bewundrer des Shakespeare:

Narr, Du prahlst, ich befried'ge Dich nicht! Am Mindervollkommnen
Sich erfreuen, zeigt Geist, nicht am Vortrefflichen, an.

In den beiden letzten Akten ist das Mindervollkommne nicht so schlecht, daß man nicht an dem Vollkommneren sich erfreuen könnte. Allerdings ist hier die Dichtung, ausgenommen die zweite Scene des vierten und die erste Scene des fünften Aktes, dürftiger als die Geschichte. Die Arbeit des Ausscheidens ist nicht mit der gehörigen Vorsicht zu Werke gegangen, ebensowenig wird diese Lücke durch die vorgenommenen Erweiterungen des geschichtlichen Stoffes ausgefüllt. Die Katastrophe tritt mehr äußerlich im Erfolge, als in ihrer Begründung heraus. Glauben machen ist die große Kunst des Dramatikers. Wir müssen im wichtigsten Punkt dem lachenden Vadier glauben, was möglicherweise nur seine Erfindung ist. Wir glauben weit eher, daß Robespierre auf dem Feste des höchsten Wesens und die Dekretirung von Gottes Dasein und der Unsterblichkeit der Seele mit ceremoniellem Pompe vollzogen habe. Denn diesen kann uns die Phantasie besser, als das Theater vorstellen. Wir können also diese Scene eher entbehren, als die genaue Begründung der Katastrophe. Folglich schließe der vierte Akt mit der Stelle, wo das Trompetensignal und der Festmarsch der Marseillaise den Robespierre zu seinem Feste des höchsten Wesens abruft.

Die erste Scene des vierten Akts, die Zusammenkunft der Vadier und Consorten hat in der äußeren Construktion zu viel Aehnlichkeit mit der dritten Scene des zweiten Akts; ein Fehler, den sich freilich selbst Shakespeare im Coriolan, Caesar, Hamlet

und anderen Stücken erlaubt, der aber in dem neuern Drama, wo alle Kunst in dem folgerichtigen und zugleich mannichfaltigen Bau des Organismus liegt, vermieden werden muß, da wir keinen andern Begriff des Classischen, weder durch musikalische Verse noch heroische Idealität des Kothurns in dieser Bestimmung geleitet, zugeben, als die dem Stoffe angemessene, seiner Eigenthümlichkeit nicht bloß zukommende, sondern sie allein ausprägende Form. Wir würden deshalb vom vierten Akte nur eine Scene in ihrer Form belassen, den übrigen Raum dem genauen Ausbau der Katastrophe zu widmen versuchen. Die Geschichte bietet hier folgende Handhaben.

Robespierre hatte eine Art von Hof um sich, besonders von Frauen, die ihm die reinste und zarteste Hingebung bezeigten. Immer, sagt Thiers, ist der Enthusiasmus der Frauen das sicherste Symptom der öffentlichen Vorliebe. Aber sie geben durch ihre eifrige Sorgfalt, ihre Klatschereien, ihre Bemutterungen und Beschwesterungen sehr bald Stoff zum Lachen und dies Lachen trifft ebensowohl den Gegenstand ihrer Verehrung, als sie selbst. Den Frauen, welche Robespierre anbeteten, hatte sich eine lächerliche und seltsame Sekte angeschlossen. Eine Alte, Namens Catharine Théot, deren Kopf in den Kerkern der Bastille sich verwirrt hatte, nannte sich Mutter Gottes und kündigte auf nächstens die Erscheinung eines neuen Messias an. Dieser sollte inmitten großer Umwälzungen erstehen und vom Augenblick seiner Erscheinung an sollte ein neues Leben für die Auserwählten anfangen. Dom Gerle, ein Karthäuser, Mystiker mit halbverbrannten Gehirn, war der eine ihrer Propheten. Robespierre war der andre. Sein Deismus hatte ihm diese Ehre verschafft. Catharine Théot nannte ihn ihren lieben Sohn. Er hatte dem Dom Gerle, vielleicht bloß aus Politik ein eigenhändig unterschriebenes certificat du civisme ausgestellt, um ihn den Verfolgungen eines revolutionairen Comité's zu entziehen.

Diese Sekte kam in einem entlegnen Viertel von Paris, unweit des Pantheon bei Catharine Théot zusammen. Dort wurden die Bekenner eingeweiht. Der Sicherheitsausschuß hatte diese Versammlungen entdeckt und alsbald beschlossen Vadier und Con-

sorten diese Sekte als einen Verein gefährlicher Verschwörer zu denunciren. Man schickte einen Agenten, Sénart, der, unter dem Vorwande, sich aufnehmen zu lassen, in eine solcher Versammlungen eindrang. Mitten in der Ceremonie näherte er sich dem Fenster, gab das Signal zur Festnehmung der Schuldigen und Dom Gerle sammt Catharine Théot wurden arretirt. Man fand das Zeugniß des Patriotismus für Dom Gerle und einen Brief der Alten an Robespierre in der Wohnung derselben vor. Barrère in seinem Bericht an den Convent stellte die Sekte eben so lächerlich als verbrecherisch dar. Der Convent beschloß die Anklage und schickte die ganze Sippschaft zum Revolutionstribunal. Robespierre weinte vor Wuth im Wohlfahrtsausschuß über die Perfidie seiner Gegner und erschien seitdem nicht mehr bei seinen Verhandlungen.

Hier sollte ich meinen, läge eine sehr wirksame dramatische Scene, die ohne erheblichen Aufwand neuer Personen alle Hauptpunkte in sich schließen würde, welche die Catastrophe einleiten. Ohne erheblichen Aufwand: denn die alte Théot ist bei jedem Personal nicht bloß zu haben, sie ist sogar eine willkommne Rolle. Sie wird die unmittelbare Parodie des Mystikers Robespierre's. Der schlaue Vadier kann schon im zweiten Akte ihre Spur haben und dem alten Humor stände es nicht schlecht, wenn er sich selbst unter dem Namen Sénart verkleidet aufnehmen ließe in die Gemeinschaft der Heiligen. Seine Freunde Tallien, Freron u. s. w. dringen auf sein Signal mit den Dienern der Justiz herein und mit dem Motiv: **Va banque, Robespierre** beginnt nun der Reigen des Gelächters. Mamin, Gonchon, Gibon sind nicht weit, der Pöbel dringt in die Stube, Vadier und die Seinen zeigen ihnen die Dokumente, den Brief der Mutter Gottes und das Certificat des Dom Gerle, wodurch Robespierre kompromittirt wird, der Brief der Théot wird unter Gelächter vorgelesen. Freron sitzt traurig dabei, vom Tode Lucile's in die Nacht tiefer Schwermuth versenkt. Der alte Bär schließt die Scene mit den Worten des Dichters an Freron. Wir fürchten nicht, daß durch diese Scenengruppe die folgende großartige Scene des Robespierre an Wirkung verliere. Einen schönern Aktschluß aber, als mit

den Worten des Unbestechlichen: »der Zug beginnt, kommt!« wird der Dichter schwerlich ersinnen können. Nur eines noch bei Gelegenheit dieser Scene. Die Figur der Eleonore, ihr menschliches Verhältniß zu Robespierre wird nicht ganz klar. Bekommt sie eine Stelle in jenem Hofe, dessen Thiers erwähnt und unter dem man sich immerhin St. Just, Couthon, Simon Duplay, ja selbst als Aspirantin die Cabarrus vorstellen mag, so ist ihr mit wenigen Strichen eine Bedeutung zu geben, wodurch sie im Stande ist, bis zum Schlusse des Werkes uns die Lucile und die Cabarrus zu ersetzen. Nach der Geschichte hatte Robespierre die Absicht, Eleonoren zu heirathen.

Schon im dritten Akte also spreche sie eine tiefe Sympathie für Therese Cabarrus aus, weil diese den Mann ihrer Verehrung Messias genannt; sie stehe wirklich in enthusiastischer Anbetung vor dem Manne, mit dem verbunden zu werden sie kaum noch zu hoffen wagt, da sie seine Mission ganz versteht. Sie sei im vierten Akte bei den rührenden Schmerzworten Robespierre's: »sie verstehen mich nicht!« wirklich die Personification des Volks, an das er sich wendet, um sich einen Trost für das Gefühl, nicht verstanden zu sein, zu gewähren. Sie spreche, während sie das Zimmer des großen Mannes schmückt, ihren reinen Enthusiasmus aus, der weit über schwesterliche Liebe hinausgehen muß, um rein zu erscheinen. Ihr sei die alberne Lüge der Schwesterlichkeit verhaßt und gerade deswegen wird das Publikum nicht glauben, daß ihr Verhältniß zu Robespierre ein, wie die Welt es zu nennen liebt, zweideutiges sei. Sie spreche in ihrem Monologe selber aus, daß die Zeit dahin sei, wo sie dem gegebenen Worte der Liebe mit Hoffnungen nachhing, daß sie das Ende nicht absehe, wo der Strom der Revolution münden möge, daß der Augenblick in ihr kein anderes Gefühl zulasse, als: dieser Mann gehört keinem Weibe, sondern der Welt, welche umzuschmelzen ihm gebieterisch auferlegt ist.

So würde der vierte Akt aus nur zwei Scenengruppen bestehen, beide voll Leben und Fortschritt und als Contraste ergreifend, beide gruppirt um den großen Mittelpunkt der Catastrophe, die Wiederherstellung des höchsten Wesens, offenbar den

verständlichsten und populärsten Theil von all den Ursachen, welche den Fall des großen Mannes beschleunigten. Er, der begierig die Ehren und Auszeichnungen suchte, welche ihn faktisch als Diktator dem Volke gegenüberstellten, scheute den Namen, welcher ihn seinen Feinden verdächtig machen konnte. Er berauscht sich in dem Gedanken, dem Volke einen Gott zu geben und ahnt nicht, welchen gefährlichen Zusammenhang diese Handlung mit jenen im Dunkel schleichenden von ihm geduldeten Prophezeihungen hat, welche seinen Feinden das sichere Mittel zu seinem Falle geben. So gewinnen wir zugleich Raum für die sehr schwierige Darstellung der äußern und innern Katastrophe, welche, im vierten Akt begründet, im fünften angeschaut werden soll.

Die Scene in den Gräbern von St. Denis ist so meisterhaft, daß, wenn unser Vorschlag, sie deutlicher für's Publikum zu machen, nur im Geringsten den grausig schönen Eindruck derselben schwächen könnte, wir ihn lieber ganz verschweigen möchten. Unmöglich aber kann man dem Publikum zumuthen, sich nach dem Abschiede, den Robespierre im vierten Akte von demselben genommen, zu Anfang des fünften Aktes sogleich in die Gräber von St. Denis und die Stimmung des Helden zu finden. Was diese Scene an Ueberraschung gewinnt durch die Stelle, wo sie jetzt steht, verliert sie offenbar an Deutlichkeit. Ein andres Motiv, welches den Dichter bewogen haben konnte, sie gerade hieher zu legen, ein sehr äußerliches, aber höchst wichtiges, nämlich die Schwierigkeit, welche die scenische Anordnung machen könnte, fällt ganz hinweg, da diese Schwierigkeit dadurch immer dieselbe bleibt, daß die Scene mit all den aufgewühlten Gräbern sammt dem Grabstein Heinrichs des Vierten verwandelt werden muß. Diese Verwandlung, um den technischen Ausdruck dafür zu gebrauchen, ist nur durch das Aufziehen der Dekoration, nicht durch das Vorfallen einer neuen möglich, da die nächste Scene in unserm Stücke, uns die große Freitreppe des Convents vorstellt, welche in der Tiefe der Bühne schon aufgebaut sein muß. Also Alles, was scenische Anordnung in der besprochenen Scene thun darf, ist, durch eine gemalte Verwüstung auf der Dekoration, welche aufgezogen wird, den Zuschauer in die Gräber von St.

Denis einzuführen. Wendet man ein, daß das Gespenstische durch eine vorhergehende Scene verliert, so giebt es zahlreiche Belege bei Hamlet, Macbeth, in den Räubern, daß gerade das allmälige und natürliche Einführen des Schauerlichen eben so wirksam ist, als das plötzliche. Wenn Franz Moor im fünften Akte mit den Lichtern hereinstürzt, schlotternd an allen Gelenken, so ist dies nicht so haarsträubend, als die furchtbare Erzählung seines Traumes an Daniel oder die frostige Nacht auf der Wache, wo Hamlet mit seinen Gefährten dem Erscheinen seines Vaters entgegenschauert. Aber was ist hier zu thun? Das, was der Dichter gethan hat? In folgenden Scenen die Stimmung Ropespierre's und sein Erscheinen zu St. Denis zu erklären?

Hier ist das schrittweise Vorbereiten, das ringartige Ineinanderketten vielleicht das Rathsamste. Der Dichter gestatte uns, den fünften Akt nach unsrer Ansicht und Achtung vor seinen gegebenen Schönheiten aufzubauen. Die erste Scene spielt im Zimmer Robespierres. St. Just, der von der Nordarmee, wohin ihn Robespierre auf seine Bitte entließ, zurückgekehrt ist, hat die Pläne der Badierschen Parthei durchschaut und sieht, daß Gefahr im Verzuge ist. Er tritt in eifrigem geheimnißvollen Zwiegespräch mit Henriot in Robespierre's Zimmer. Alles schnellen Blickes überzählend findet er, daß sich seit seiner Abwesenheit die Lage der Dinge seltsam geändert hat. Er fragt Henriot, ob man sich der bewaffneten Macht der Vorstädte für das Wagstück eines Gewaltstreichs gegen den Convent versichert halten darf. Henriot schwört auf die Zuverlässigkeit seiner Kanoniere. St. Just ist begierig, Robespierre selbst zu sprechen. Eleonore tritt herein, voll tiefer Melancholie, eine Schwüle dumpfer Vorahnung liegt auf der ganzen Erscheinung, sie ist vom Mysticismus verschlungen, ihre Anbetung des Apostels der Freiheit hat etwas von der Magdalene. St. Just, der nach seinem Freunde fragt und sich beklagt, daß seine dringendsten Briefe aus dem Felde unbeantwortet blieben, erfährt mit Bekümmerniß, daß Robespierre in tiefster Vereinsamung lebt, daß er sich seit der Anklage der schuldlosen Catharine Théot und des ganzen großen Verschwörungskreises der Renault u. s. w. weder im Wohlfahrts-

ausschuß noch im Convente zeigt, ja, daß er seit dem Fest des höchsten Wesens, wo ihn die rohen Spöttereien seiner Collegen verletzten, oft in tiefer Daseinsverbitterung die Oede der Nacht und des Wetters wilde Betäubung sucht. Simon, der in die Scene tritt, bestätigt, daß er den angefeindeten Apostel des Volks auf dem Wege zu den Gräbern von St. Denis angetroffen habe. »Wie,« ruft St. Just unwillig, »Er wallfahrtet zu Königsgräbern, während sie im Convent die Gräber der besten Republikaner graben, während der hämische Vadier unsre Särge bestellt?« St. Just weiß durch seine Spione, daß morgen schon eine entscheidende Schlacht im Convent geschlagen werden soll. Deshalb ist er geeilt, nach Paris zu kommen. Und nun fehlt ihm Robespierre! Schmerz des Jüngers, durch die Fehler und die Unthätigkeit des Meisters mit in's Verderben gerissen zu werden. Eleonore beschämt seinen Ausbruch durch hochherzige Worte. Sie zieht aus dem Tische Robespierre's ein Manuscript hervor. »Das,« sagt sie, »ist die Waffe, welche die Feinde der Republik zerschmettern wird.« Es ist die Rede, welche er in vielen Nächten ersonnen, radirt, memorirt hat. Eleonore weiß ganze Stellen daraus auswendig, welche Hingebung athmen an die Idee der republikanischen Freiheit. So wie Lucile Horace vergißt, um mit Camille zu sterben, so vergißt Eleonore sich selbst und Robespierre, um für Robespierre's Idee zu sterben. St. Just, hingerissen von der Macht ihrer Worte, ist des Sieges gewiß, wenn solche Herzen im Volke ihnen gewiß sind. Alle umarmen sich und schwören, bei der bevorstehenden Krisis ihren Meister nicht zu überleben. St. Just eilt nach der Richtung von St. Denis, um sogleich dem Freunde seine kaltblütige Thatkraft zuzutragen, Henriot will in die Vorstadt St. Antoine, Simon in die Vorstadt St. Martin sich begeben, um alle Freunde Robespierre's wach zu rufen für das, was kommen wird. Eleonore schließt die Scene.

Nun folgt die innere Katastrophe in der Seele Robespierre's bei den Gräbern von St. Denis.

Die dritte Scene spielt im Conventssaal. Wiewohl dem Dichter gerathen ist, dieselbe nicht zu wagen, sind wir der theilweise bereits durch die Erfahrung bestätigten Ansicht, daß sie viel

eher, als das Fest des höchstens Wesens eine Illusion zu erzeugen vermag.

Vadier, Bourdon, Barras, Tallien, ehe sie ihre Plätze einnehmen. Sie wissen, Robespierre wird heute erscheinen, St. Just ist in Paris gesehen, ein sichres Zeichen nahenden Sturmes. Es wird heißen, Parthei gegen Parthei, auf Leben und Tod. Zitternde Begier Talliens, den Tyrannen zu vernichten. Er hat einen Dolch auf alle Fälle. Inzwischen hört man das Lärmen des Volks draußen. Die Scene, welche Vadier in der Wohnung der Théot dem Pöbel vorspielte, hat gewirkt. Er wäre dem Eindruck des fünften Akts in alle Wege günstiger, wenn nicht mehr das materielle Lachen, sondern nur die Wirkung davon im Volk, der Rückschlag im Convent hervorträte. Das »Hammelschlachten« und »Hosenherunterziehen« heißt der Reflexion des Publikums zu viel zutrauen, mit welchem der Dichter es unmöglich so im Sinne hat, daß auch ihm sein Held lächerlich erscheinen soll. Bei einem großen Theil des Publikums und unbedingt bei dem französischen bleibt aber das Abstraktionsvermögen zurück hinter der unmittelbaren Empfindung des Ekels vor einem mit Koth beworfenen Gegenstande. Nur alberne Menschen können verlangen, daß Robespierre gewissermaaßen todtgelacht werden solle. Das wäre auch völlig gegen die Wahrheit der Geschichte. Das Sprichwort: du ridicule au sublime il-n'-y-a qu'un pas ist eben so richtig als umgekehrt, und unsrer Ansicht nach muß der Dichter diesen Schritt herüber ebenso gut thun, wie er ihn hinübergethan hat. Erhaben, ergreifend ist es, (das δεινόν des Aristoteles!) wenn der Convent wagt, auf die durch Vadiers Lachen erschütterte. Popularität Robespierre's das Anklagedekret hinzuschleudern, ihm das Wort, seine Waffe die er mit Anstrengung geschmiedet, zu entreißen. Erhabne Grausamkeit, wenn der Convent das w a g t. Aber erhabene K ü h n h e i t auch, w e n n er es wagt. Denn nicht Alle lachen, nicht das ganze Volk lacht über Robespierre. Der Convent könnte sich verrechnet haben. Nur der Ernst kann zuletzt den Ernst besiegen, wenn es einen Ernst wie den des Unbestechlichen zu besiegen gilt. Es ist nicht des Dichters Meinung, daß Robespierre's Ernst nur ein Gelächter werth war. So leicht

wiegt der Mann nicht. Aber welcher Ernst besiegt den Mann, den das Lachen zum Kampf gereizt hat? Nur die eigne Energie seines Lebensinhaltes, den Begriff alles Höchsten und Größten im Volk zu verwirklichen, die wahrste, als solche unverantwortliche und darum den Individuen gegenüber von Schuld nicht befleckte, mächtigste Gestalt des Volkswillens, die Souverainetät des Volks, Convent genannt, der Convent, welchen er sich durch seine Diktatur zu verstümmeln scheute, »die Luft, wodurch er athmet,« nur diese kann ihn ersticken.

Und hier ist das zu suchen, was unser Dichter sich hat entgehen lassen. Der Augenblick naht, wo die Subjekte als Einzelne schlechte Subjekte, die Mamin, Gonchon, welche gewählt haben, die Vadier, Tallien, welche gewählt sind, in dem Wunderdinge Convent das französische Volk vorstellen, erhabner und herrlicher, als je der römische Senat die römische Nation repräsentirte. Denn die hier im Convent saßen, waren Männer, schüchtern bisher unter der Hand des Herrschers. Durch die Höhe des Moments werden sie plötzlich hochherzige Helden. Das ewige Wunder der Menschheit in ihrer Schwäche, der ewige Trost aller derer, die an der Mittelmäßigkeit verzweifeln möchten und an der Hoheit des Volkes nicht verzweifeln können.

In Scene gesetzt lautet dies so: Robespierre, der mit Murren im Convent empfangen wird, sucht vergebens das Wort zu gewinnen. Tallien springt auf die Tribüne und schwingt seinen Dolch über dem Haupt des »Tyrannen,« um, wenn Alles fehlschlägt, ihn zu ermorden. Robespierre faßt krampfhaft in die Bretter der Tribüne, von allen Seiten verstoßen, zermalmt, ohne das Wort, das seine Rettung werden könnte, aussprechen zu können, ohne die Männer der Ebene, welche gewöhnlich den Ausschlag gaben, durch seine sieghafte Beredsamkeit gewinnen zu können, wird angeklagt, nach der Diktatur gestrebt und zur Erreichung dieses Zweckes allerhand Verschwörungspläne begünstigt zu haben. St. Just, Couthon 2c. theilen seine Schuld und somit sein Loos. Sein Bruder, der vielleicht um dieses einzigen rührenden Zuges willen für Lebas einzuschieben wäre, wenn man keine neue Person mehr aufwenden will, ist unschuldig, aber um

das Loos seines geliebten und angebeteten Maximilian zu theilen, will er mitschuldig sein und klagt sich selber an. Der harte Convent in stürmender Eile fragt nichts nach solcher Hingebung. Er nimmt das Opfer gleichgültig an. Die Angeklagten werden nach dieser wilden Sitzung abgeführt, um in die Gefängnisse gesteckt zu werden. Doch Henriot ist inzwischen nicht müßig gewesen, Simon, Eleonore haben das Volk erregt. Während der Convent überlegt, wer vom »Schweife des Robespierre« noch zu opfern sei, während Tallien zu Therese Cabarrus mit allen Gedanken fliegt, zunächst auf ihre Befreiung alle seine Sinne richtend, tritt Barras mit der Nachricht ein, daß Robespierre, von Henriot befreit, nach dem Stadthause gebracht sei, um welches sich eine furchtbar drohende Macht aus den Vorstädten sammle, um den Abgott des Volkes zu vertheidigen, daß endlich Henriot mit seinen Kanonen gegen den Convent anrücke. Allgemeine Bestürzung. Die Katastrophe droht umzuschlagen. Man hört Henriot's Stimme kommandiren, Kanonen über das Straßenpflaster rasseln, Trommeln wirbeln. Da springt Vadier (in der Geschichte Collot d'Herbois) auf den Präsidentensitz: »es ist die Pflicht der Vertreter des Volks, an ihren Plätzen zu sterben!« ruft er aus. Diesmal keine Phrase. Alle eilen auf ihre Plätze. Feierliches Schweigen. Barras schlägt vor, Henriot und seine Truppen außer dem Gesetz zu erklären. Er erbietet sich, das Dekret draußen Angesichts der Kanonen zu verkündigen. Angenommen. Barras geht hinaus. Ein »Hoch der Convent!« ist die Antwort der Kanonire auf Barras Ansprache. Barras mit einigen Nationalgardisten tritt wieder ein und meldet, daß Henriot in vollem Galopp davongesprengt sei. Barras wird sogleich durch Akklamation zum Commandanten der Truppen ernannt. Der Convent bleibt in Permanenz. Freron, Tallien, Bourdon werden zu Commissairen ernannt. Schluß der Scene. Die vorfallende Dekoration verhüllt das Bild.

Die vierte Scene spielt auf der Straße. Therese Cabarrus, von Tallien befreit, mischt sich in den Kampf. Henriot versucht noch einmal sammt Simon und Eleonore mit dem muthigen Ruf: »es lebe Robespierre!« das Volk aufzureizen, allein die Kunde,

daß die Männer des Schreckens außer dem Gesetz erklärt sind, macht die Anhänger derselben urplötzlich erkalten. Eleonore will ihren Schwur halten. Sie wird von Fouquier-Tinville für den Ruf: »es lebe Robespierre, der letzte Republikaner!« verhaftet. Der Kreislauf ist vollbracht. Tallien konnte noch sagen: »Er wird nicht billigen, was ihr gethan.« Jetzt hat Tallien zu billigen. Wenn Fouquier in der Geschichte auch einige Umstände machte, ehe er von den Schreckensmännern abfiel, so ist in der Alles verengernden Dichtung dieses Ereigniß nicht unwahrscheinlich. Derartige Refrains bei Epochen sind von Griepenkerl auch sonst nicht verschmäht. Sie sind nicht mit den Fehlern zu vermengen, welche wir oben verbannt wissen wollten, um Mannichfaltigkeit in die Construktion der Scenen zu bringen. Eine Wiederholung dieser Art, wenn sie eine schlagende Wirkung hat, wenn sie auseinanderliegende Dinge unter ein und dieselbe Beleuchtung rückt, ist ebensowohl im Drama anzuwenden, als der Refrain im Liede. Die Erinnerung an Theresens und Lucile's Verhaftung soll nicht vermieden, sondern gerade zur Abrundung geweckt werden.

Die letzte Scene auf dem Stadthause bleibt wie sie ist. Der Ernst im Convente hat gesiegt. Der Ernst des Schwertes wird den Sieg zu behaupten wissen. Der Messias, welchen Catharine Théot prophezeit hat, ist in Bonaparte erschienen. Er beweist die ungeheure Nationalkraft der republikanischen Idee, bis diese in der Ausdehnung und der dazu nöthigen despotischen Concentrirung aller Kräfte auf lange Zeit erstickt wird. —

Die innere Nothwendigkeit unsrer Vorschläge glauben wir erwiesen zu haben. Wenn sie nicht durch sich selber sprechen, wird auch dies freilich vergebne Mühe gewesen sein. Es ist noch übrig die Darstellungsfähigkeit derselben zu vertreten. Wir wollen dies, wo es allein nöthig ist, bei der Conventsscene versuchen und zwar mit Voraufstellung des Satzes: daß zur Versinnlichung massenhafter Eindrücke das Ohr ein besseres Organ sei, als das Auge.

Es hängt dies mit der innersten Natur des Tones zusammen, welche im Gegensatze zur Form und Farbe wesentlich unbestimmt, unendlich ist. Durch ein Geräusch, (eine Musik) wird,

wenn das Auge nichts mit der Ursache desselben zu thun hat, die Tragweite der Illusion verdoppelt. Ein markirter Kanonendonner mit Schlachtsignalen stellt uns eine Schlacht viel furchtbarer dar, als einige, selbst viele noch sogut dressirte Statisten, die über die Bühne laufen. Ja selbst die bloß erzählte Schlacht wirkt mehr, als die so gesehene. Ueberhaupt ist es nicht gerathen, dem kritischen Sinn des Zuschauers, welcher durch die Anschauung bestimmter Formen immer erweckt wird, zuviel freien Spielraum zu geben. Deshalb sind alle Ceremonien und das dazu gehörige Gepränge auf der Bühne zerstreuend. Der Zug in der Jungfrau von Orleans war Schiller, als er ihn aufgeführt sah, selbst zuwider. Das Fest des höchsten Wesens wirkt nicht bloß Nichts, sondern das Gegentheil von dem, was es in der Wirklichkeit war. Es erkältet. Es bildet den schwächsten Aktschluß. Der sinnliche Eindruck einer ungeheuren, erregten Menge, von der wir gedrängt, geschoben, mitten in die Wogen der allgemeinen Erregung hineingezogen werden, ist physischer Art, die Elektricität, welche Alle durchdringt, theilt sich uns nur durch Berührung mit. Eine ceremonielle Rede zu Tausenden auf der Bühne ist immer ein unglückliches Ding. Denn der Redner muß schreien. Schreien ist auf dem Theater ein Ausdrucksmittel höchster Leidenschaft und Aufgeregtheit. Es tritt somit ein Widerspruch ein zwischen der bloß äußerlichen Forderung der Natürlichkeit, welche die Wirklichkeit stellt, und der inneren Forderung der Ausdrucksmittel, über welche das Theater zu gebieten hat. Die Begeisterung theilt sich also aus mehreren Gründen dem Zuschauer nicht mit. Robespierre's Worte im vierten Akt: »Alles flattert aus seinem Nest« sind an Kraft der Vergegenwärtigung Allem überlegen, was als Ceremonie fertig vor unser Auge gestellt wird. Ebenso langweilig würde zum Beispiel die feierliche Eröffnung des Convents sein. Aber wo der Knotenpunkt, die Höhe des ganzen Dramas durch eine dargestellte Versammlung bedingt ist, wo demselben eine lebendige und erschütternde Scene durch die Weglassung der Versammlung verloren gehen würde, da müssen alle Beweisgründe der Theorie aufgeboten werden, um dem klügelnden Verstande, alle Künste der scenischen Anordnung, um dem Auge in

dem Grade zu entschlüpfen, daß der Gehalt der Scene zur Geltung komme. In Paris würde man sich schämen, z. B. im Theater Porte St. Martin deshalb ein Stück unaufgeführt zu lassen, weil vielleicht eine Jury mit Geschworenen, Präsidenten, Staatsanwalt, Auditorium u. s. w. darin vorkäme. Auf großen Bühnen hätte freilich überall unsre Conventscene keine Schwierigkeiten. Aber auch auf kleineren nicht. Wie macht es der Maler, ein Couder, welcher alle die großen Versammlungen der Constituante für seine Nation gemalt hat! Ein Dutzend Köpfe höchstens treten mit voller Portraitähnlichkeit heraus. Da sehen wir Mirabeau, Bailly, Abbé Maury, Barnave, die Lameth's, Cazales, Robespierre und einige Andere; das ganze übrige Gros ist im Helldunkel versteckt, es sind Figuren, die von jeden beliebigen Statisten dargestellt werden können. Die Tribünen, oben an der äußersten Ecke kaum sichtbar, könnten auf der Bühne bloß an ihren Pfeilern und Gallerien, vielleicht sogar an perspektivisch geschickt gemalten Köpfen zu erkennen sein. Die untern Zuschauerräume im fernen Hintergrunde, durch mächtige Pfeiler unterbrochen, zu zwei bis drei Abtheilungen, jede mit Menschen vollgepfropft, vielleicht im Ganzen bei Couder hundert Köpfe, können auf dem Theater ganz oder bis auf eine Abtheilung wegfallen. Erhebt sich nun links im Hintergrunde, dem Publikum halb en Face, der Präsidentensitz, etwas tiefer die Rednerbühne mit den Tischen der Sekretaire, so ist, wenn man in der Nachbildung eines Couderschen Gemäldes bleiben will, kein Raum mehr für die Sitze der Repräsentanten, als auf der rechten Seite des Theaters, wo eine Reihe von Stühlen aufgestellt ist, daß die Conventmitglieder halb mit Profil, halb mit dem Rücken dem Publikum sichtbar sind. Von der Conventsmasse selbst würde demnach nur die Ecke der Linken und ein Theil des Centrums sichtbar werden. Sitzen auf diesen Plätzen vielleicht zwanzig bis dreißig Personen, unter ihnen Tallien und seine Parthei, so ist bei der großen Lebendigkeit der Scene, bei dem Hinaufrennen auf die Tribüne, um welche sich ein förmlicher Kampf entspinnt, bei dem Ab- und Zugehen der Repräsentanten, die natürlich nicht durch die Mitte, sondern von Rechts kommen müssen, nicht zu befürchten, daß die Illusion hinter dem Inhalt der Scene

zurückbleibe. Denn auch eine kleine Versammlung, die groß handelt, kann uns erhaben erscheinen. Vor Allem aber muß das Ohr getäuscht werden. Die Rufe: »Nieder mit Robespierre!« müssen nebst allen ähnlichen, nachdem sie die sichtbaren Mitglieder des Convents gesprochen, sich hinter der Scene wiederholen. Die Ausdehnung des Raumes muß dem Auge künstlich durchs Ohr ersetzt werden durch Einwürfe von den Plätzen aus, welche von weit hinter den Coulissen herkommen. Daß für die sichtbaren und nicht sichtbaren Conventsmitglieder auch bei kleinern Bühnen Statisten gemiethet werden müssen, versteht sich von selbst, da ja die Kleidung nicht viel Schwierigkeiten macht, wie denn überhaupt die Kosten für das Stück nicht so bedeutend sind, daß nicht für Dekorationen und die Conventsscene ein Uebriges gethan werden könnte.

Den Versuch hätte der Dichter unsrer Ansicht nach mit seiner bei der Vorlesung wenigstens angelegten Conventsscene machen müssen, da das ganze Werk eine Epoche von Versuchen eröffnet. In seinen folgenden Stücken, welche, wie wir hören, gleichfalls in der französischen Revolution wurzeln, wird er vielleicht den Muth nöthig haben, entschieden mit Forderungen an die Bühne heranzutreten, die ihre Kräfte weit mehr als die Conventsscene in Anspruch nehmen, und dann wird unsre Ermuthigung gerechtfertigt erscheinen. Er folge auch darin dem Vorgange seines großen Freundes, dem Componisten der Hugenotten.

V.

Die Charaktere.

Behandeln wir unsere Dichtung wie ein historisches Gemälde, so gewahren wir vom Vordergrunde bis zum Hintergrunde eine Reihe von Abstufungen, welche von den scharf ausgeprägten Charakteren allmälig bis zu der Stelle vorschreitet, wo die Charaktere zu bloßen Figurenschemen verschwimmen. Solche Figuren sind außer der Masse des Volks, Nationalgardisten u. s. w., noch die Mamin, Gonchon, Gibon und der Mönch von St Denis. Unter den erstern dreien tritt Mamin aus der Gruppe als Hauptfigur heraus, und wenn alle drei das gewissenlose, feige, trotzige, egoistische Volk, soweit es im Einzelnen zum schlechten Subjekt wird, repräsentiren, so zeichnet sich Mamin durch eine gewisse Genialität aus, mit welcher er als der personificirte, gewissenlose Volkswitz die substantiellen Mächte, welche die Zeit erregen und lenken, soweit sie Menschen sind, auf ihre Schranke verweist. Er ist die humoristische Abtheilung des Chorus dieser Tragödie, aber im Gegensatz zu dem Narren im Lear ohne alles Mitleid. Die niedrigste Stufe des politischen Thiers, welches, nach Aristoteles, Mensch heißt. Diese Stufe durfte, sollte das Bild der Revolution zugleich ein Weltbild sein, nicht fehlen. Die Verwilderung, durch die doppelte Anarchie des Königthums und der Volksaufstände bis zur Hyänengier herangewachsen, ist nicht bloß Moment, sie ist Eigenschaft dieser Figur geworden.

Man hat dem Dichter dies vorgeworfen. Er habe, sagt man, das französische Volk damaliger Zeit von seiner allerdings nicht wegzuleugnenden schlimmen Seite, aber auch nur von dieser dargestellt. Das Mitleid, welches Therese Cabarrus für die verzweifelnde Lucile in der Masse zu erwecken weiß, scheine dem Dichter zu genügen, um Theresens große Meinung vom Volke zu

begründen und zu bestätigen. Das sei nicht genug. Eine Enrolirungsscene, in welcher sich der Proletarier todesverachtend in die Reihen der Freiwilligen drängt, sei, um den Heroismus der Republikaner zu zeichnen, eine nothwendige Entschädigung gewesen für die schlimmen Eigenschaften, welche der Dichter mit Vorliebe ausmale. Allein, so gut diese Vorwürfe gemeint sind, so darf man nicht vergessen, daß in dem bei Valmy blessirten Simon, in Eleonore und den Straßenhorden, welche gegen Ende des Stückes muthig zu den Waffen eilen, auch das Volk gezeichnet ist, daß in einem Staate, wo die Masse sich den Tod des Königs so gut als den Tod seiner Verderber gefallen ließ, von einem bewußten Princip bei dieser Masse keine Rede sein konnte, daß im Gegentheil die nach einander lebendig werdenden Instinkte der Masse sich bei Personen in dem Convente Geltung verschafften, in Führern sich verkörperten, welche die Masse wieder leiteten. Dies geheimnißvolle organische Erzeugen von Personifikationen des Haufens, die gegenseitige Befruchtung lag außerhalb der Aufgabe dieses Werkes, da diese Aufgabe ein ganzes Werk ausfüllen müßte und würde. Eine Enrolirungsscene würde vielmehr außerhalb der Handlung gelegen haben, mehr noch als die Scene in den Gräbern von St. Denis, und nur soviel er unbefangen in diese äußere Handlung einflechten durfte, konnte der Dichter vertreten.

Der Mönch von St. Denis ergänzt den Chorus, welcher in Mamins tollem Humor witzelt, nach der ernsten Seite hin. Der noch nicht in den republikanischen Schwindel hineingezogene Theil des Volksgeistes, welchem vergebens das neue Evangelium gepredigt wurde, der, noch an seinen alten Erinnerungen zehrende, die Gestalt Heinrichs des Vierten als sein Ideal anbetende königsfreundliche Sinn des Franzosen ist die Grundlage dieser Figur. Aber sie schreitet in ihrer innern Bedeutung durch die Perspektive des großartigsten Humors, in welcher wir sie erblicken, weit hinaus über einen königsfrohen alten Graubart. Das kirchliche Element in dem M ö n ch, welches mit der Lohe des ewigen Gerichts grelle unentrinnbare Lichter über die Königsgräber flammen läßt, enthält zu gleicher Zeit, freilich in den Grenzen objektiver Kunstschöpfung, die Wahrheit der Geschichte. So wie der Humor des

Dichters in der Person Mamin's nur Witzling wird, Alles vom Volk aus wägend und messend, so wird er im Mönch Unendlichkeit, einfache religiöse Sittlichkeit, Richter der Welt. Und um so unpartheiischer muß dem Unbestechlichen dieses Gericht erscheinen, als nicht ein Wort des Vorwurfs über diejenigen fällt, welche diese Gräber umwühlten, als nun über die lange Reihe von Königen und endlich über Heinrich den Vierten, welcher »nicht schlafen kann neben diesen« ein markdurchdringender Lichtstrahl hingleitet. Aus dem Munde des Vaters seines Volkes, Heinrich des Vierten, ist diese ganze Verurtheilung der langen Reihe von Königen eine großartige Rechtfertigung der ganzen Revolution. Der Mönch kennt ja den Unbestechlichen nicht, er will ihm, er kann ihm nicht schmeicheln; die Vision ist kein Zugeständniß irgend eines republikanisch heuchelnden Schwachkopfs, sie ist das innerste Erlebniß einer noch nicht republikanisirten Vergangenheit; in diesem Erlebniß decken sich die Widersprüche der Endlichkeit so rücksichtslos, so klaffend auf, daß zugleich mit der verwesenden Königsidee, in deren Boden ein guter König nur als Ausnahme gedeiht, der verzweifelnde Terrorist seine republikanische Volksidee mit in den Fokus der ewigen Wahrheit drängt und sie hohnlachend zerschmelzen sieht. Das Geständniß des Unbestechlichen, welches auf diesem Kirchhof der Könige den Kirchhof des Volksbegriffs, seines Volkes, aufthürmt, ist der Gegenschlag, die Antistrophe der Mönchsvision. Damit ist die Sendung des Mönchs erfüllt. Wer Angesichts dieses Mönchs behaupten will, daß Griepenkerl der Demokratie mit seinem Stücke hat schaden wollen, den kann die Demokratie in ihren Reihen entbehren. Denn die erste Eigenschaft eines tugendhaften Bürgers, (id est: Demokraten) ist selbst nach dem Geschwätz eines Mamin Klugheit. Die subjektive Ansicht des Königthums, wie der mit Undank belohnte Vater des Volks, Heinrich der Vierte, durch den Mund des Mönchs, und die subjektive Auffassung des Volksthums, wie der verkannte Apostel des Volks sie in seiner Verzweiflung ausspricht, ringen noch einmal wie zwei gewaltige Tonreihen miteinander, ehe sie in den zwiespaltlosen und darum so mächtigen Subjektivismus des kriegerischen Nationaldespoten Napoleon aufgehen.

Es treten nun nach Erledigung der Figuren des Hintergrundes, an welche sich in Bezug auf nothwendige Schemenhaftigkeit die beiden Gestalten des vermittelnden Panis und des vollziehenden mitleidlosen Beamten der Republik, Fouquier Tinville, anschließen, die Charaktere zu drei großen Gruppen zusammen, welche sich um die Hauptpersonen Danton, Vadier, Robespierre sammeln.

a.

Danton und die Dantonisten.

Das Substrat, welches der Dichter für diese Parthei in der Geschichte vorfand, ist ein überaus reichliches. Zwar wo ein Danton erscheint, wird ein Camille, ein Herault de Sechelles immer im Schatten stehen. Dennoch ist die Verschiedenheit zwischen diesen Charakteren und ihr individueller Inhalt so bedeutend, daß es gewiß verlockend war, nicht bloß Camille, sondern auch Lacroix, Herault de Sechelles sorgfältiger auszumalen, ja selbst Westermann, Philippeau und Andere, mit aufzunehmen. Wie schwer mußte es aber sein, einen Danton nicht zur Hauptfigur zu machen, wo es zugleich darauf angelegt war, die faulen Stellen seines Gegners und Verderbers aufzudecken und durch sie den Verderber selbst zu vernichten. Für den Theil des Publikums, in welchem die unwiderstehliche Geste des Commandirens, eine donnernde Stimme den entsprechenden Fond von Kurzsichtigkeit und Gewohnheit des Gehorchens vorfindet, ist in der That Danton Hauptfigur geworden. Wenn man aber genau zusieht, so erstaunt man über die weise Grausamkeit des Dichters, welcher, gleich wie in den alten Ordalienkämpfen, seinen dem Untergang geweihten Streiter bis zur Brust in die Erde gegraben hat. Daß er nun noch schreit, tobt und gelegentlich einen Hieb in die Luft führt, welch ein kläglich, erhabnes Schauspiel. Und doch war diese Grausamkeit die einzige Bedingung, unter welcher Danton neben Robespierre in einem Stücke bestehen konnte, in welchem Letzterer die Hauptrolle spielen sollte.

Danton verdient eine Lebensskizze, um wenigstens annähernd

zu beweisen, daß der Dichter die Wahrheit seines Charakters nicht verfälscht hat. Der vollständige Beweis gehört nicht hierher. Wenn er überhaupt sich führen läßt, so hat er nur insoweit Gewicht für uns, als die innere Wahrheit des künstlerischen Organismus durch die gewonnene äußere Wahrheit unterstützt wird. Wir wollen und dürfen auch auf das geschichtliche Drama keinen andern Maaßstab anwenden, als welchen Griepenkerl selbst bei seiner Erklärung des Faust (siehe Kunstgenius d. deusch. Litt. 199) als den allein gültigen anerkennt.

Danton war gebürtig aus Arcis für Aube. Sein Vater war Landmann, geachtet und wohlhabend genug, um seinem Sohne eine gute Erziehung geben zu lassen. Dieser Sohn war häßlich, wie Mirabeau, träge wie Vergniaud, aber von wunderbarer Fassungskraft. Seine Cameraden nannten ihn Catilina. Er kaufte eine Advokatenstelle im Parlament, ohne sich viel darum zu bekümmern, denn er verachtete die Chikane. Seine Tage verbrachte er auf der Tribüne der Nationalversammlung, seine Nächte in den Clubbs. Der Ehrgeiz war anfangs seine ganze Politik; doch bewahrte er im Rausche der großen Krisen das kalte Blut, er amüsirte und erschütterte das Volk zu gleicher Zeit. Er spielte mit der Revolution ohne anderes Ziel, als diese Lust des Spiels, sein Leben als Einsatz. Verachtung war der Hauptzug seines Charakters. Alles an ihm war athletisch, roh und gemein, seine Beredsamkeit ahmte die Explosion der Masse nach, seine sonore Stimme hatte etwas vom Brüllen des Aufstands, seine Geste war gigantisch. Dazu passte seine Haartracht, die einer Pferdemähne glich. Fügen wir mit Lamartine noch das Talent der kurzen Anrede, der schnellen Einwürfe und blitzenden Gedanken hinzu, und das Bild ist fertig. Ein sehr einfaches Bild, auf einer Menge von aufbewahrten Redemünzen verewigt, welche der geniale Volkstribun schlug und in Umlauf setzte. »Mich hat eine Kanonenkugel in's Ministerium getragen,« sagte er nach dem zehnten August. Als er zur Flucht angetrieben ward, warf er seinen Freunden das große Wort hin: »Kann ich das Vaterland an den Sohlen mit mir schleppen?« Er war mehr als ein guter Gesell, dieser Danton. Er war vor Allen ein großer Mann, d. h. eine

Personifikation des französischen Volksgeistes, in welcher sich derselbe eine geraume Zeit allein vertreten fand. Daß der große Mann in solcher Stellung oft einem guten Gesellen ähnlich sieht, ist auch von unserm Dichter nicht bestritten worden. Seine Charakteristik ist nicht bloß als eine geschichtlich treue musterhaft, sondern sie ist es auch in gleichem Grade als eine ästhetische, d. h. als eine solche, welche die Bedeutung des Charakters im Kunstwerke keinen Augenblick bei Seite setzt. Die großen Thaten Dantons liegen hinter ihm. Er hat seit dem Fall der Girondisten in der unbestimmten Vorauswitterung seines eignen Falles sich aus Paris zurückgezogen und lebt mit seiner jungen Gattin ein häuslich Paradies zu Sèvres. Der Ueberstarke war der zärtlichsten Liebe, ja aus Liebe sogar der größten Inconsequenz und Schwäche fähig. Er ließ sich, da er sich zum zweitenmale verheirathete, von einem unbeeidigten Priester einsegnen, weil die Eltern der jungen Unschuld, welche er in seinen dämonischen Lebenskreis gezogen hatte, es so wünschten.

Das Verhältniß zwischen beiden Ehegatten ist ein so vollkommen schönes und harmonisches, wie es nur ein ächter Dichter zu zeichnen im Stande ist. Zum Verständniß der vier Hauptcharaktere dieser Gruppe ist es nöthig, sie in ihrer Wahlverwandtschaft zu einander zu erfassen.

Die starke, heftige Lucile gehört dem schwachen und schwankenden Camille; die sorgende, weichere und jüngere Louise dem ungestümen, trotzigen Danton. So erscheinen diese Charaktere in der Windstille des Geschicks, welche dem ausbrechenden Sturme voraufgeht. In diesem aber, wie stark, wie besonnen wird diese Louise und jener schwache Camille! tobend und maaßlos dagegen brechen Danton und Lucile aus allen Fugen ihres Gemüths. — Als Mann würde Lucile einem Danton, als Frau jener Camille einer Louise ähnlich gewesen sein. Deshalb hat die Freundschaft zwischen den Männern und Frauen ein wahlverwandtschaftliches Band, wie es kaum tiefer und schöner gedacht werden kann.

Danton wird uns zuerst vorgeführt, als er von Sèvres nach Paris kommt. Der dramatische Charakter ist kein fertiger, nicht einmal ein vollständiger. Während dem Biographen die ganze

Breite der Reden und Thaten zu Gebote steht, sind dem Dichter nur wenige Scenen, bestimmte Situationen erlaubt und in der geschickten Wahl dieser Scenen, in der Kunst, den Charakter in diesen Situationen vollaus in allen seinen Hauptfunktionen spielen zu lassen, ohne doch den Fortgang der Handlung aufzuhalten, darin besteht das Geheimniß dramatischer Charakteristik. So erhalten wir gleich in der ersten Scene die beiden Revolutionsmänner in ihren hauptsächlichsten Zügen. Danton will, sobald Mamin ihm mit republikanischer Offenheit einige Sottisen über die Geldsäcke gesagt hat, die »bei Danton sich aufrichteten und feist wurden,« sogleich die ganze »Brut« zermalmen. Er spielt den Löwen und droht: »Ihr sollt ihn noch brüllen hören, daß Ihr wie die Thiere des Waldes in Eure Höhlen kriecht!« Er wird stolz, wie Fiesko, der sich auch mit dem Löwen vergleicht; trotzig wie Catilina und colossal in Bildern, wie Shakespeare's Coriolan. Kommt zu diesen Worten des Dichters Donnerstimme, die Pferdemähne, das feiste, blatternarbige Gesicht hinzu, so haben wir, wenn wir bedenken, daß er mit dem »Tiger« den allmächtigen Robespierre meint, mehr vom Danton in dem einen einzigen Auftritt, als ganze Seiten eines Geschichtsbuches uns über die Kühnheit und den Trotz des Revolutionsherkules erzählen können.

Camille, welcher nach den Worten Lamartine's der personificirte Haufe mit all seinen unerwarteten und stürmischen Regungen war, mit seiner Inconsequenz, seiner Wuth, welche plötzliches Gelächter unterbrach, oder welche sich in plötzliche Zärtlichkeit verwandelte für das Schlachtopfer, auf das sie sich eben werfen wollte, dieser Camille, glühend und leicht, nicht bloß der Affe des Volks, sondern das Volk selbst in seiner ganzen Beweglichkeit, klein, mager, ohne bedeutende Stimme, dieser Camille ist in dem gewaltigen Kreislauf der Revolution dahin gekommen, den Danton zum Maaßhalten zu ermahnen. Danton droht, und Camille predigt Maaß! Wenn das nicht zur Hälfte begraben heißt?! In Camille's Zügen, wie sie uns aufbewahrt sind, liegt die ganze schlaffe Beweglichkeit seiner leidenschaftlichen Seele, sie haben etwas verschwommen Idealistisches im Vergleich zu dem massiven

realistischen Dantonskopf. Der große Dualismus, auf welchem sich die ganze Revolution abspinnt, liegt auch in Danton und Camille.

Die beiden Frauen geben die Spiegel und Ergänzungen beider Charaktere in einer einzigen Weise.

So muthig vordringend wie der Trotz und die Wuth in Danton ist, so sorglich vorfühlend ist die Klage und Angst in Louise; während Camille dem Danton mahnend zur Seite steht, weiß Lucile, seine Gattin, deren Leben nur die Liebe zu Camille im Gleichgewicht hält, der Frau des Danton zuzusprechen. Jene beiden sind realistische, diese beiden idealistische Naturen. Louise kann nicht über ihre Naturschranke hinaus, ihr Temperament schon versagt ihr das Gleichgewicht des Heroismus, sie will empfinden lernen, wie die Freundin empfindet und doch besinnt sie sich, daß man Empfindungen nicht lernen kann. »Sie sind da, wie die Blumen,« meint sie, »trittst du mit festem Fuß auf den Boden und rufst: bleibt unten, ihr Veilchen, ihr sollt nicht blühen, so werden sie über Nacht doch hervorkommen. Du mußt ihren Keim vernichten, wenn du willst, daß sie nicht wiederkommen. So mußt du mich tödten, wenn ich nicht empfinden soll, wie ich empfinde. Ach, Lucile, die Angst nimmt mir den Athem.« Louise hat mehr vegetative Begabung, die Schranke ihrer weicheren Naturanlage ist zugleich ihre Schönheit; sie übertrifft an unmittelbarer Kraft des Bildes ihre Freundin bei weitem, sie paßt in ihrer schmelzenden Fülle des Gefühls zu dem phlegmatisch angelegten Danton, der wie der Cassius Shakespeare's »einem Lamm gesellt ist, das wie der Kiesel Funken sprüht und wieder kalt ist.« Louisen ist ihr George kein genügendes Ideal, sie sucht Erleichterung und weiteren Horizont in der Religion, weil sie nie von dem Schwung der Idee in Danton erhoben und zum Enthusiasmus hingerissen, sondern von der titanischen Fülle der Kraft in seiner, von dem mächtigen Mitleid für den wankenden, hülfsbedürftigen Giganten in ihrer Natur zur Liebe erwärmt ist. Deshalb denkt sie, die noch vom Hochzeitstraum flaumweich umhüllt ist, und nicht erwachen will zur rauhen Wirklichkeit, an Flucht und fleht ihn an, »das kleine Häufchen Glück zu retten.« Und als endlich das

Gefürchtete hereinbricht, als der ungläubige Muth Lucile's sich vor Fouquier-Tinville in Verzweiflung verwandelt, die nach schnellem Tode hungert, da überwindet Louise die physische Ohnmacht, (die vom Dichter mit großer Feinheit nur i h r zugetheilt ist) und schreitet vor bis zur Kraft des Duldens, zu dem Entschluß, der Männer Ehre zu wahren, die großen Namen, die ihnen durch ihre Männer wurden, zu verdienen durch ihren Schmerz. Sie kann gleich wie Ismene nicht über ihre Anlage hinaus, aber im Leiden wird sie das Edelste leisten, was in den Grenzen dieser Anlage möglich ist. Antigone-Lucile dagegen hat ein höheres Verhängniß zu erfüllen. Sie kommt nicht eher zur Ruhe, als bis sie, »weit über des Maaßes Ziel« vorschreitend, den wilden Schmerz im Tode bändigt. Sie jagt verhängten Zügels zum Untergang. Ihre Worte, schon früher durch die glühende Kraft ihrer Liebe gleichsam ausgedörrt und des grünen Bilderschmucks beraubt, werden nun vollends stechende Flammen, glühende Pfeile, welche selbst das härteste Herz erschüttern müssen, wenn Wahrheit und Natur je Menschenherzen erschüttert haben. Sie findet kein Mittel, um mit Camille zu sterben, als eines. Sie scheut es, weil sie in dem Rufe, der sie tödten kann, zugleich sich und der Parthei ihres Mannes den moralischen Richterspruch zuschreien muß, welcher sie, wenn Vergeltung Gerechtigkeit ist, des Schaffottes schuldig erklärt. Sie hatte in jener Nacht vom zehnten August wohl nicht ihren Camille beschworen, abzulassen von einer weiteren Verfolgung des Königthums; sie hatte wohl auch gelächelt über seinen famosen Witz vom Sanskülotten Jesus Christ und manches Andere, was Dolchstoß für den »guten König« war. Sie hatte wohl auch nicht Camille angefleht so heiß, wie sie Fouquier-Tinville um das Haupt ihres Camille anfleht, nicht für den Tod des Königs zu stimmen. Nun muß sie rufen, um das Schaffot zu erwerben mit ihrem Camille: »Es lebe der König!« und sie wiederholt: »ja, ja, der gute König!« Wie unendlich vielsagend ist dieses: »ja, ja, der gute König!« — Eine Hand der Abbitte streckt sich das müde Wort aus nach der blutbefleckten Vergangenheit. O verzeiht es, ihr, die ihr den Mord des Königs für eine politische Nothwendigkeit haltet, verzeiht es ihr, sie ist ein Weib. —

Aus dem Munde des Weibes spricht die Natur, und auch die Natur hat ihre Nothwendigkeit!

In den drei ersten Akten, welche Entwickelung dieser vier Charaktere, welcher Fortschritt, welche schlagende Eigenthümlichkeit der Wendungen, wie bezeichnend jede Aeußerung! Wie schweigen, wie tönen diese Instrumente des großen Orchesters zur rechten Zeit nach Fähigkeiten und Aufgaben. Wollte man auch in Bezug auf Danton und Camille dem Dichter das Verdienst der Erfindung verkleinern; in Bezug auf Louise und Lucile — und was das Kunstvollste ist — in Bezug auf die Gruppirung und gegenseitige Verwandtschaft dieser vier Menschen ist sein schöpferisches Verdienst so groß, als das irgend eines Dichters, der sich einen unsterblichen Namen erworben hat.

Aber auch für die weitere Entwickelung der beiden männlichen Charaktere werden wir dem Dichter unsere Bewunderung nicht versagen können.

In der Scene bei Panis, noch ehe Robespierre eingetreten, brechen wie einzelne Sturmvögel Dantons kurze Reden hervor aus den tiefen Klüften seiner zerrissenen Brust. Sein Atheismus, der auch sonst wohl dramatisch zu Phrasen verarbeitet ist, welche tiefe ethische Schönheit bekommt er hier, wenn Danton in Bezug auf die Girondisten sagt: »oft wünsche ich das Dasein Gottes, das ich leugne, um sicher zu sein, in meinem Falle durch das Nichts auf einen Richter zu stoßen! O Vergniaud, Vergniaud,« ruft er in hoher Trauer aus, »Deine Worte donnerten wie Dantons Worte, Du konntest siegen, wie Danton, und Du konntest fallen!« Solche Gedanken schwemmt er mit Wein hinweg, er kann keine Schlacht gewinnen, ohne getrunken zu haben. Wie er nun näher und näher mit seinem verhaltnen Grimm gegen Robespierre in Gewitterpausen losrückt, wie er mit demselben Muth, mit derselben ehrlichen Wuth ihm in's Angesicht die Wahrheit sagt! Er ist nicht ein Mann, der seine Thaten verleugnet. »Ihr nennt das Blut den Dünger des Gartens — wohlgesprochen! Hab ich gezögert, es zu zapfen für die junge Saat?« — Aber er ist wohl der Mann, der jetzt seinen Camille schützen wird, wenn Camille von Robespierre dafür verdammt ist, daß

er dem Maaß, der Gnade, der edleren Auffassung der Freiheit das Wort redet. So haben wir in dieser Scene auf einmal Danton, den Freund; Danton, den offnen, ehrlichen Feind; Danton, den Lebemann, den donnernden Redner, den genialen Kraftmenschen, der nicht auf Tiefsinn der Rede spekulirt, gelegentlich nicht geizt, eine Perle vor die Säue zu werfen, aber auch mit schonungsloser Grobheit das feine Rednergewebe seines Gegners mit einem: »Du machst mich lachen, Robespierre!« durchfährt. Aehnlich wie Shakespeare seines Cäsar's Größe durch den ungeheuren Kreis des Widerspruchs, den er findet, und durch das große Selbstgefühl Cäsars malt, weiß Griepenkerl den Führer der unterliegenden Parthei dadurch groß hinzustellen, daß er ihn selbst und Andere groß von ihm denken läßt. Klein denkt selbst Robespierre nicht von ihm, wenn er den Simon, welcher Dantons Namen als den ersten auf die Anklageakte schreiben soll, sagt: »siehst Du, Simon, da ist die Kanonenkugel!« Und wie mächtig nahe tritt uns diese Größe, dies Gemisch von Erhabenheit und Laster, wenn wir den Mann in die Stille seines Hauses begleiten, wenn er das Weib seines Herzens mit weichen aus tiefster Seele quellenden Lauten bedauert wegen des rauhen Nestes, in das er sie, die Taube aus dem Thal, entführt, — wie majestätisch fern entreißt er sich unserm Blick, wenn er ausruft: »Würdest Du nicht den Mann verachten, der, auf solchen Trümmern stehend wie Danton, anfinge, den Kuhreigen zu blasen?!« Und wenn er in erhabener Verzweiflung an Gott und diesen faulen Zuständen sich an die Schöpferfülle dieser Welt wendet, sie möge ihn nach der That der Rache auch die That der Gnade vollbringen lassen, wenn er empordonnert: »Hast Du ein Wissen von Dir und uns, mein Nam' ist Danton! Wähle keinen andern!« — — Welch ein großartiger Humor des Atheismus! Vergebens werden wir diese wundervollen Worte in Geschichtsbüchern suchen. Der Dichter wagt, uns in eine Sehweite hinaufzurücken, wo wir von Wolken und Sternen auf das Individuum Danton herabschauen, und Danton steht vor uns, auch selbst verkleinert noch ein Titan, ja durch die Sehweite und die Verkleinerung ein um so größerer Titan für unsere Phantasie. Bei dieser Stelle füh-

len wir die ganze Centnerlast zugleich, welche Danton wie den Stein des Sisyphus wälzt; es ist seine unreine Vergangenheit, es ist sein unglückliches Naturell, das schäumt und braust, in augenblicklichen Erfolgen sich selbst genügt, aber die zähe Ausdauer der Tugend und Entsagung nicht besitzt, welcher in jeder Lebenssphäre der Kranz beschieden ist. Ein solcher Mann kann seinen Gegner und Mitstrebenden nicht anerkennen; er haßt und verachtet Robespierre aus tiefster Seele. Mit wilder Wuth sprudelt er, unvorsichtig wie immer, all seine Verachtung an dem Boten des Tribunals aus. Er beruhigt sich fast in dem Kraftgedanken, daß er sich vertheidigen wird, daß sie's hören bis hinunter zu den Antipoden. Danton hat, wie alle Abgötter des Volks, etwas vom Kinde, eine bei allem Wust seiner Bilder nicht zu verkennende Einfalt, ein Vertrauen, dem, wenn er sich getäuscht sieht, als Extrem Wuth und Verachtung folgt. Auch er achtet das Volk, als es ihn im Stiche läßt, nicht als etwas Substantielles. Was er sich und Andern so oft weißgemacht, daß das Volk unbedingt groß sei, unbedingt mächtig sein müsse, das verzerrt sich ihm zur Lüge, weil das Volk ihn selber, das angefaulte Glied der Republik fallen läßt. Er sieht nicht die Gerechtigkeit in seiner Verurtheilung. Das kann auch ein Danton nicht. Sein ausgedehntes Ich würde unter dem Gefühl der Vergeltung zusammenschrumpfen. Das kann eine solche Natur nicht ertragen. Im Pomp, von Allen gesehen — nur in der Form dieser Eitelkeit zeigt er sich noch verknüpft mit dem Allgemeinen — auf der letzten Tribüne der Republik, auf dem Schaffot will er noch für sein Ich ein Vorrecht: »der Henker soll seinen Kopf, wenn er abgeschlagen, dem Volke zeigen!« So ist sein letztes Wort die Spitze und der Schlußstein des sich in seiner Kraft immer steigernden, und doch in seinem Wesen wenig sich entwickelnden Charakters. Er gehört zu den dichterischen Aufgaben, die um so schwieriger zu lösen sind, als die Skala ihrer Lebensäußerungen nur eine; aber diese eine auch des Ausdrucks des Donners fähig ist. Seine Schwächen — er war bestechlich — seine Laster — er bestahl sein Vaterland — hat der Dichter mit großer Weisheit dem Gericht, der Zunge des Volks anheimgestellt. Mamin nennt ihn geradezu

einen Schurken. Das ist der richtige Name für solches Thun. Darüber kann und darf der Dichter nicht hinweg, und es ist weiser, das zu gestehen und starke Lichter daneben setzen, als es mit einer genialen Auffassung des Diebstahls zu beschönigen.

Camille Desmoulins, so einfach anscheinend, ja fast dürftig vom Dichter mit Worten ausgestattet, da er doch auf dem Papier einer der grandiosesten Schwätzer war, voll sprudelnder Laune, reicher Belesenheit, einer Polemik sonder Gleichen, würde, wenn er eine ähnliche Macht des Worts, wie Danton, entwickelt hätte, diesen im Stücke erdrückt haben. Und dennoch ist sein Wachsthum stadienreicher als das seines Freundes. Wo er längere Reden spricht, da hat seine Ausdrucksweise den flüssigen, leichten Gang des Journalisten, und auch wo er wenig spricht, ist seine Beweglichkeit durch den Wechsel seiner Stimmungen treffend bezeichnet. Er, von dem wir wissen, daß er, wildesten Enthusiasmus voll, dem Volk das grüne Blatt als Kokarde gegeben, ist zu Anfang dieses Drama's dem Princip des Maaßes und der Gnade zugethan. Seine ängstliche Natur räth dem Danton, welchen er zu Sèvres aufsucht, bald das Gegentheil des Maaßes: »Deine Unthätigkeit,« sagt er, »bringt uns Gefahr!« Camille ist das Echo Dantons, sobald Fréron bewaffnet eintritt. Als Danton ein kurzes: »Fliehen? Wir?« ausstößt, variirt Camille folgendermaaßen: »Was sagst Du, Fréron, wir? fliehen?« Camille kann als Idealist nicht glauben, daß das Volk seine Gefangennehmung so ruhig geschehen lassen könne. Aber während Danton trotzig die ganze Menschheit anruft, um diese Schmach zu rächen, seufzt Camille nur für sich: »Lucile, mein Weib!« Fast weinend in ohnmächtiger, kindischer Drohung fällt er dann in seinen Journalistenton, spricht vom »Capet, der zum Morde des Volkes läuten wollte« und droht endlich mit von Schluchzen unterbrochener Stimme, „daß das Volk, das er gerettet habe, in solcher Zahl, wie Bienenschwärme, wenn sie die Sonne verdunkeln, kommen werde und mit Millionen Stichen die zu Tode stechen, die das an ihm gethan.« Nach solchem Ausbruch hat er der verzweifelnden Lucile gegenüber wieder die feste Haltung eines Helden und erinnert sie mit Louisens Worten, ihres Mannes Ehre zu wahren.

Aber heroisch ist er nur, so lange ihn Lucile's Auge zum Helden macht. Als er im Kerker dem Tode entgegenharrt, da bricht die ganze Allregsamkeit seines Herzens und seiner Phantasie in einen Wirbel von sich überstürzender Handlungen und Reden aus. Er denkt, Lucile wird ihn retten; als so unendlich hat sich ihm die Macht der Liebe bewährt, so sehr ist er daran gewöhnt, in Lucile die Trösterin, die Retterin seiner Seele anzubeten, daß es ihm nicht möglich ist, an die Ohnmacht solcher Liebe zu glauben. Jede Faser fliegt an seinen Gliedern; hastige, halbverschluckte Worte, thränenlose Fiberhitze der Angst, herzdurchdringende gelle Schreie — das sind die Farben, mit welchen hier der Darsteller zu malen hat. Ganz aller Hoffnung baar, hat der nervöse, schwächliche Körper das Bedürfniß, sich an die breite Brust Dantons zu bergen, um seine brechenden Kniee zu stützen. Danton muß ihn daran erinnern, wie Apostel sterben. Dazu hat Camille das Auge seiner Lucile nöthig. Er faßt ihre Locke, er will Held sein, doch schon werden die Henker geschäftig, und instinktmäßig fühlt Camille, was draußen geschieht. Todesangst liegt in den Worten: »Die Karren kommen, die Karren, Danton!«

Auch dem Camille ward eine Bürgschaft vom Dichter: wie dem Danton in seiner Louise, so jenem in seiner Lucile. Wenn je es eine Wahrheit war, daß, wenn Mann und Weib zusammen eines sind, das Herrlichste sich begiebt, was die Welt kennt — in diesem Paar ist sie bestätigt. Ein Leben sind Beide, eine Tugend, ein Wahn. Die Frau steht solidarisch für alle Thaten ihres Mannes mit ein. Seiner Inconsequenz macht sie sich absichtlich schuldig, um sie an ihm zu entschuldigen und zu verklären. Es ist nicht zu verwundern, wenn man nach diesem hinreißenden Charakter der Lucile das Stück beendigt wünschte. Nicht Danton, nur Lucile macht diesen Wunsch rege. Denn die einfache Hingebung des Herzens an das Ideal der Liebe ist sinnlich wirksamer, als die Hingebung an das Ideal der Vernunft; aber der Dichter darf, wo das Letztere triumphiren soll, nicht dem Ersteren den Abschluß vergönnen, und darum schon steht sein Werk um so viel höher als Büchners Danton, weil dieser in den sinnlichsten Wirkungen stecken bleibt. Bei Griepenkerl ist Klarheit,

Gerechtigkeit, Abwägung in den Charakteren; dort trüber Schlamm, in dem freilich einzelne schöne Blumenkronen schwimmen.

Herault de Sechelles, Lacroix sind die beiden Namen, welche uns von den Dantonisten noch genannt werden. Niemand wird mit dem Dichter rechten, weshalb er nicht etwa Westermann und noch Andere aufgenommen hat.

Herault de Sechelles war der Sohn eines reichen Aristokraten, einer der schönsten Männer seiner Zeit, der das Leben liebte wie Wenige. Der Dichter griff nach diesem rührenden Bilde des Todes neben so vielem Erschütternden. Herault ist die Träumerei des Todes, der scheidende Sonnenblick, welcher die ganze Scene in ein magisches Licht hüllt, damit unsere Augen nicht unaufhörlich die Rümpfe unter dem Messer sehen.

Lacroix ist der äußerlichste Charakter von allen, an ihm bleibt der Schurke, welchen Mamin auf ihn wirft, am festesten sitzen. Der Dichter thut absichtlich nicht viel, um ihn uns an's Herz zu legen. Er ist der Genosse des Danton, welcher die gleichgültige Folie des Menschengesichts für die schärferen Charaktere bildet. Aber er weiß zu sterben. Er ist von dem Stoff, aus dem die Republik ihre Soldaten schmiedet. Ihm wird nur heiß vor dem Tode; ein einzig Wort der Bangigkeit hat er an Herault, seine andern sind der Theilnahme geweiht, einer Theilnahme, die ihn menschlich verschönt.

b.

Vadier und sein Anhang.

Dies ist die zweite Gruppe von Charakteren, welche durch Fréron mit den Dantonisten, durch Therese Cabarrus mit der dritten Gruppe, deren Hauptfigur Robespierre ist, zusammenhängt. Diese zweite Parthie von Gestalten ist in Bezug auf die Charakterbildung einfacher zu erfassen, weil eine gewisse Einseitigkeit nothwendig durch die größere Abstraktion eintritt, welcher sich dieser Charaktere bemächtigt. Denn das realistische und idealistische Element, jemehr die Entwickelung der Revolution zum

Ende drängt, polarisirt sich noch einmal zu schneidenden Gegensätzen, bevor beide eine Gestalt annehmen, in welcher sie allein unentzweit neben einander gehen können.

Hier tritt sehr wohlthuend im Vadier das Element des bewußten Humors auf. Diese Zeichnung gehört ganz dem Dichter. Die Rede, welche Lamartine vom Vadier anführt, enthält Momente dieser Persönlichkeit, aber in keiner der historischen Quellen ist dieser Charakter so ausführlich behandelt, daß er lebenskräftig vor unsern Augen stände. Daß Griepenkerl gerade den Vadier für seinen dramatischen Organismus gewählt hat, die Parthei gegen Robespierre anzuführen, und nicht etwa den finstern Billaud Varennes, ist ein Meistergriff. Nicht bloß, daß wir unter so vielen jüngeren Männern ein greises Haupt erblicken; auch daß die Negation des Humors, welche sich durch das ganze Stück hindurchzieht, zur That personificirt wird, um die erträumte Erhabenheit sowohl an ihre Schranke zu erinnern, als auch wirklich auf dieselbe zu reduciren, das ist der Vortheil, welchen die Einführung Vadiers gewährt. Er ist der Fluß, in welchem alle jene sich spreizenden Charaktere, vom Danton bis zum Letzten, vom »Schweife« Robespierres dahingeschwemmt werden zur Endlichkeit. Der Humor ist partheilos, grausam und egoistisch durch die Perspektive der Unendlichkeit, in welcher er alle Dinge sieht; sein weiter Blick macht ihn momentan herzlos. Sind doch Charaktere, wie Holberg und Hippel in dieser Herzlosigkeit stecken geblieben, weil die Kraft der That und des thätigen Gemüths selten mit dem humoristischen Blicke gepaart ist. Vadier hat den Humor der That, er scheut sich nicht, sich selbst in den Fluß, in welchen er Andere hineinstößt, zu stürzen und darin zu schwimmen, er riskirt das andere Ufer und dort angelangt, bricht seine Grausamkeit in dem Gefühl seiner eignen Endlichkeit zusammen. »Nichts von Parthei mehr, Freunde!« Er ist versatil genug, dieser Humorist, um in dem Gegenstande seines Hasses sogleich wieder die fernschimmernde Unendlichkeit der Menschennatur anzuerkennen. Wie er schönes Mitleid hat für Fréron, so hat er allein schönes Mitleid für Robespierre. Keinen mitleidigern Menschen gab es, als unsern großen subjektiven Humoristen Jean Paul. Vadier,

so barok dies klingt, hat etwas von Jean Paul; aber er ist das Gegentheil einer Jean Paul'schen Figur, er ist aus einem Gusse, steht mit den Füßen auf der Erde und hat nur selten die Augen im Himmel. Vadier ist der Beweis dichterischer Freiheit gegen die geschichtliche Nothwendigkeit.

Um ihn gruppiren sich ähnlich, wie Lacroix neben Danton steht, Bourdon und Barras. Barras ist ein glatter, glänzender, zur That drängender Militair, Bourdon, fast nur Figur, einer der Repräsentanten, die sich am ersten gegen Robespierre auflehnten. Barras wird gegen das Ende des Stückes bedeutender und muß noch bedeutender werden, wenn er, ein Vorspiel Napoleons, in der Conventscene das Geheimniß enthüllt, wie französische Soldaten zu gewinnen, zu fesseln sind. Tallien, jung, schön, elegant, wollüstig, trunken von Leidenschaft für Donna Therese, bringt die Frische der Hoffnung zu seiner Parthei. Er würde ihr Führer sein, wenn er so viel Ueberlegenheit und Geduld, als Rührigkeit und Thatkraft besäße. Er benutzt die republikanische Idee nur, um damit den unverwundlichen Achilles an seiner Ferse zu treffen. Der Besitz des schönsten Weibes, der Ehrgeiz, für sie groß und mächtig zu werden, erfüllen seine Seele; seine größeste That wird sein, den Diktator des Schreckens mit stürzen zu helfen. Uebrigens hat er in sich kein Echo für die Schwärmerei, mit welcher Therese Cabarrus die Freiheit als das Gemeingut aller Wesen preißt. Nur weil Therese ihm in den Kerker gerissen wird, will er die Freiheit Aller vom Joche des Schreckens. So giebt auch dieser Parthei ein Weib den frischen Hauch höchster Idealität. Therese ist die glänzendste Gestalt der idealen Freiheit. Von geringerer hingebender Kraft für den Mann, an welchen sie sich noch nicht völlig gebunden hat, behandelt sie ihn mehr wie das Organ, durch welches sie ihre Träume von Gnade und schöpferischem Nationalruhm verwirklicht sehen will. Insofern ist sie eine höher begabte Natur, als Louise und Lucile. Sie hat die Selbstständigkeit und Kühnheit einer Portia; von der Natur zu einer Cleopatra angelegt, ist sie in dem Zeitalter der Revolution eine begeisterte Prophetin der Freiheitsidee geworden. Wir sagten schon, daß sie zu den abstrakten Figuren des Drama's gehört.

Ihr Gesicht steht oft in Verkärung, so daß man sie, wie jener Edelmann im Wintermährchen sagt, fast nur an ihrer Gestalt und »Kleidung,« nicht an ihren »Zügen« erkennen kann. Die Individualität geht in Abstraktion und Pathos auf. Hier streift der Dichter auch in dem Ausdruck des höchsten Pathos, welches sich ungesucht zum Rythmus, auch zum Reim sogar, wo er sich von selbst findet, emporschwingt, am meisten an Schiller, ja er läßt sich wohl im Einzelnen bis zu einem tadelnswerthen Schwulst hinreißen. So in den Worten des dritten Akts:

„Ganz will ich Dich, im letzten Sinn der Wesen,
Der Welt zu künden, das ist er gewesen!“

und im letzten Akte in dem schon gerügten: »Brücken starren!«

Therese ist zum öffentlichen Charakter geboren, sie setzt die Madame Roland fort, und rächt sie an Robespierre. Sie bringt eine reine Vergangenheit mit in die Revolution, und ungleich ihrer dunkeln Schwester, Theroigne de Merikourt, geht sie auch darum unvernichtet aus den Gräueln des Schreckens hervor. Lucile wird erst zum öffentlichen Charakter durch ihren Tod und nur in ihrem Tode. Therese hat allein von der ganzen Parthei der spätern enfans dorés ein Verständniß für Robespierre. Sie ahnt seine ungeheure revolutionaire Kraft, sie wittert das Ideal in ihm heraus, weil sie selbst etwas ihm Verwandtes besitzt. In dieser Frau grüßt ihn die Parthei der Gnade und der Zukunft. Aber er darf ihren Gruß nicht hören. Die Nothwendigkeit, nach so vielen Opfern das mächtigste nicht zu schonen, ist ihm dringender, als Therese in ihrer Schuldlosigkeit begreifen kann. Nun bleibt ihr Nichts übrig, als dieses Werkzeug aufzugeben, um dessentwillen sie vielleicht, wenn sie den rechten Mann an Robespierre gefunden hätte, ihn vor Tallien aufgegeben hätte. Sie schürt aus dem Gefängniß, in das sie geworfen wird, auf's Neue die Rache in Tallien an, und als sie erlöst ist, bleibt ihr in ihrer rastlosen Liebe zur Freiheit nichts übrig, als sich herrisch selbst an dem Kampfe zu betheiligen. Ein solches Weib hat noch keinem Freiheitskampfe gefehlt, es vervollständigt den revolutionairen Mikrokosmus, welchen der Dichter an uns aufbaut.

Schütten Tallien und Therese Cabarrus die ganze Morgenfrische der Gnadenhoffnung auf die welken Glieder des alten Vadier, so weiht Fréron die Verschwörung mit dem heiligen Naß tiefer Liebes- und Freundschaftstrauer. Er ist durch die schönsten Familienbande innigster Menschlichkeit den Dantonisten verbunden und verpflichtet. Durch seine hohe Tugend, durch seine Treue für Camille, durch seine Ehrfurcht vor dessen Laren hat er sich würdig gemacht, Lucile anbeten und rächen zu dürfen. Daß der Dichter hier von der finstern Grundlage des historischen Charakters absieht, vielmehr Frérons Menschlichkeit von Tallien rühmen läßt, gehört nicht bloß zu den erlaubten, sondern zu den nothwendigen Verschönerungen des Dramatikers, welcher sein Licht so vertheilen muß, daß nicht jeder Blutfleck, der vielleicht im tiefen Dunkel eine harmonische Wirkung hervorbringt, grell beleuchtet in die Augen sticht.

Wir gestehen, daß uns ein so tiefes Verständniß der Kunst, wie es in der Verknüpfung und Ordnung dieser Charaktergruppen erscheint, in der neueren dramatischen Litteratur ohne Beispiel ist.

c.

Robespierre und sein Anhang.

Wenn wir in dieser Gruppe das nehmen, was uns geboten ist, so muß uns sogleich eine gewisse Trockenheit und Nüchternheit der Farben auffallen. Die Eigenthümlichkeit der Hauptfigur, ihre strenge logische Abstraktion, läßt in der Unterhaltung nur das Nothdürftigste zu. Während in den beiden Kreisen der Vergangenheit und Zukunft, welche wir so eben charakterisirt haben, die Erinnerung und die Hoffnung blühendere, wärmere Tinten verlangen, so erscheint auf dem Gebiete der Gegenwart jeder Charakter, welcher sich neben dem sehr ausgedehnten Ich des Unbestechlichen entwickelt, fast gedrückt, schweigend, in amtlicher Strenge und Knappheit. So vor Allen St. Just.

St. Just war nach dem geschichtlichen Portrait groß und mager, hatte lange blonde Haare, welche auf Hals und Schultern

fielen; sein heiliger Johanneskopf barg in sich eine versteinernde Logik, er war schweigsam, unbeweglich, tapfer bis zur Tollkühnheit.

Er ist der Realist Robespierre's, sein rechter Arm. In den wenigen schneidenden Worten, welche St. Just der umständlichen Beredsamkeit des Unbestechlichen nachschickt, liegt die schnellwirkende Kraft eines starken Giftes. Es beginnt der Kampf, er reizt den Stier, bringt ihn in eine Stellung, wo derselbe sich Blößen giebt und überläßt dann seinem großen Freunde das Amt des Meisters, den Kampf glorreich zu enden. St. Just diktirt das Anklagedekret gegen Danton, während Robespierre wie ein Gott in den Wolken bleibt und sich nicht mit den Dingen dieser Welt befaßt. In dieser Gruppe ist republikanisches Pathos, Eifer, hohes Pflichtgefühl, während bei den Dantonisten Weichheit und Schwulst, bei den Talliens Schwulst und Witz regiert. St. Just ist Praktiker genug, um die Diktatur Robespierres als einzige Rettung der Republik zu verlangen, er scheut die despotischen Mittel nicht, wenn sie zum republikanischen Ziele führen. Beten und träumen kann er nicht mit Robespierre; er geht zur Nordarmee, um zu handeln. Als man seinem Freunde an die Kehle will, ist er wieder auf seinem Posten, will er wieder den Kampf im Convente einleiten. Nachdem er vergebens Praxis gepredigt, weiß er kaltblütig mit dem Idealisten zu sterben. St. Just ist sicher einer der undurchdringlichsten Charaktere, welche die Geschichte aufgestellt hat. Ohne eigentliche Schwärmerei, faßt er die Ideen der republikanischen Freiheit wie eine Nothwendigkeit seiner innersten Natur mit großer politischer Energie auf. Eine völlige theoretische Unklarheit, welche sich in den orakelhaften Brocken seiner Ergüsse vor dem Convent kund giebt, mochte ihn zu einer um so rastloseren Praxis für die Gegenwart drängen. Sechs und zwanzig Jahr alt, ward er hingerichtet, und doch hatte er schon Unglaubliches vollbracht. Als Civilcommissair, den Degen in der Faust, an der Spitze der Heere verdächtige Generale beschämen, als Redner im Convent socialistische Orakel verkünden, unermüdlich in den Ausschüssen sprechen, handeln, anklagen — das war der immer wiederkehrende Wechsel seines wunderbaren Stückchen Lebens.

Der Dichter hat die innersten Lebensfäden dieses geheimniß-

vollen Charakters nicht ganz aufdecken können. Es war ihm vielleicht nicht möglich, ihn in Situationen vorzuführen, wo dies anging. Wenn es dem Schauspieler gelingt, bei solcher Gelegenheit die Gesichtszüge portraitähnlich nachzubilden; wenn er sich hütet vor unnöthigem Ungestüm und einer Leidenschaft, die etwas von Temperament verrathen könnte; wenn er, was er spricht, aus dem trocknen Feuer seiner politischen Ueberzeugung herausspricht, so wird er das Dämonische dieses blonden Schreckensmannes am besten ausdrücken. St. Just hat gerade darin eine tiefe Verwandtschaft mit Robespierre, daß er, wie dieser, im höchsten Grade seine Naturbestimmtheit überwunden hat, durch die Kraft der Idee dieser, durch politischen Verstand jener. Ja, in der Undurchdringlichkeit seines Stolzes, der Unempfindlichkeit seines Ich's ist St. Just dem Freunde noch überlegen. Von St. Just ist nirgends gesagt, daß er vor Wuth weinte, eine Gefühlsäußerung, die indeß auch Robespierre nicht leicht abzuringen gewesen sein mag.

Couthon, Lebas, Henriot sind untergeordnete Figuren, und stehen parallel mit Bourdon und Barras. Couthon war Philosoph, sein Gesicht graziös, seine Unterhaltung ernst und tief, sein Ausdruck der einer ruhigen Heiterkeit. Er hatte das Unglück, an beiden Beinen gelähmt zu sein, eine Aeußerlichkeit, auf welche Griepenkerl mit richtigem plastischen Takte verzichtet hat, da die Lahmheit von Simon Duplay, dem braven Valmykämpfer, durch ihren ehrwürdigen Anlaß ein Recht hat, mit in die Darstellung aufgenommen zu werden, jenes Unglück des Couthon aber durchaus keinen Bezug auf unser Drama hat. Lebas, rechtschaffen, bescheiden, schweigsam, ein aufrichtiger Jünger Robespierre's, war mit Elisabeth Duplay, der Schwester Simon's, verheirathet. Seine eigne Schwester Henriette war mit St. Just verlobt. Ein innigeres Band verknüpfte also Lebas und St. Just, alle aber beseelte der gleiche Glaube an die Unfehlbarkeit ihres Meisters. Couthon und Lebas möchten vielleicht in einer Conventscene Gelegenheit und Raum haben, sich durch eine charakteristische Phrase noch näher zu unterscheiden, allein die Hingebung an eine Persönlichkeit und damit an eine Idee hat etwas Nivellirendes, und die Persönlich-

keiten, welche hier die Schauspieler mitbringen, sind am Ende das einzige Mittel, in einer historischen Tragödie noch eine Nüancirung für diese und ähnliche Figuren aufzufinden.

Der ehrliche junge Simon, Eleonore, die älteste Tochter des Tischlers Duplay, sind Figuren, welche in diesem Kreise wohlthuend wie häusliche Wärme wirken. Lamartine sagt von ihnen, daß sie es sich zur Ehre rechneten, den großen Mann zu bedienen und ihm die kleinen Hülfreichungen des Hauses zu leisten.

Die Ausführung der Eleonore und mit ihr die Bildung eines Charakters, welcher mit gleicher Hingebung an den Mann ihres Enthusiasmus wie Lucile, mit gleicher Hingebung an seine Idee wie Therese, das idealistische Element mit gleicher bürgerlicher Opferfähigkeit wie Louise das realistische Element verträte — die Grundlinien dieses Charakters, der auf dem Wege Robespierres zum Verderben wandelt, sind oben angedeutet. Eleonore würde die höchste tragische Stufe mit Robespierre erklimmen, und das Licht einer Verklärung über den Unbestechlichen werfen, vor welcher das schimmernde Prachtkleid der Amazone von Bordeaux erbleichen würde, einer Verklärung, deren er am Schlusse so sehr bedarf.

Henriots compakte Soldatennatur ist mit wenigen Strichen köstlich gezeichnet. Seine Betrunkenheit auf dem Stadthause ist in dem Chorus widerstreitender Stimmen das »Schwein«, an welchem recht eigentlich der Idealismus Robespierre's völlig die endliche Natur des Menschen erkennen muß. Er gehört auf den Mist, wohin ihn sein Sturz aus dem Fenster gebracht hat.

Aus der Mitte des ganzen dramatischen Gebildes tritt nun als Hauptfigur Maximilian Robespierre hervor. Er umspannt mit den Enden seines Charakters die reichste Entwickelung, und ist schon aus diesem Grunde eine so interessante theatralische Aufgabe, wie wenige für die Bühne geschaffen sind. In seinem Innern begegnen sich die schroffsten Gegensätze, die strafende Vergangenheit und die begnadigende Zukunft zum tragischen Kampf.

Griepenkerl hat seine geschichtliche Bedeutung bei Gelegenheit der Definition des Bösen in seiner Faustkritik (Kunstgenius S. 239) selbst ausgesprochen, und es ist für uns wichtig, die Fäden

seiner Kunstschöpfungen bis an ihre ersten Anfänge zu verfolgen. Er sagt: »Ein Blick in die Geschichte lehrt uns, daß da, wo eine neue Kraft in ihre Räder greift, es zunächst die Macht des Bösen ist, die die Zügel lenkt. Die Willkühr ist zunächst die Triebfeder der Bewegung. Die Idee, die sich in der Geschichte verkörpert, steht nicht sogleich im Scheitelpunkte — sie schickt erst eine Nacht voraus, aus der sie hervortritt. Andrerseits aber beschleunigt das Böse den Proceß der Idee. So ist jener dritte Richard die letzte Spitze des fürchterlichen Kampfes der weißen und rothen Rose, und drängt in den kurzen Zeitraum von kaum drei Jahren alle Resultate desselben zusammen. Aehnlich hat Robespierre den Proceß der französischen Revolution nur beschleunigt. Das Blut freilich floß in Strömen; aber das Blut, das noch Jahre lang hätte fließen können, wurde gerettet.«

Griepenkerl sagt mit Recht nur: »ähnlich«. Denn während in Richard dem Dritten die reine willkührliche und über ihr Thun durchaus klare Macht des Ich spricht: »ich bin ich selbst allein!« so ist es in Robespierre die über die Wahl ihrer Mittel verblendete, an derselben zuletzt irre werdende Macht der Idee, welche, allein im Anschauen eines großen Zweckes versunken, aus innerster, heiligster Ueberzeugung in eine völlige Abstraktion von aller Sittlichkeit und jeder Forderung der Natur untertaucht. — Der Grad des Dämonischen ist hier um so viel höher, als der von einer geschichtlichen Mission erfüllte Mensch über dem bewußtlos, aus bloßer Leidenschaft handelnden Menschen steht. Die Fanatiker des Glaubens, die Diener der Inquisition, sind ihrer Form nach den Revolutionsmännern verwandt, dem Inhalte nach stehen sie ebenso tief unter ihnen, als der kirchliche Glaube und die daraus resultirende Intoleranz unter der Freiheit steht.

Scheinbar wäre also in solchen Fällen die Persönlichkeit unverantwortlich. Sie liebt wenigstens, sich so zu betrachten. »Das, was ich will, ist gut« sagt Robespierre. Also ist er scheinbar der direkte Gegensatz von jener Kraft, »die stets das Böse will, und stets das Gute schafft,« der Gegensatz von jenem Richard, welcher sagt: »ich bin gewillt, ein Bösewicht zu werden!« Aber der Gegensatz ist auch nur scheinbar. Denn wenn wir der Idee

auch die höchste Ehrenstellung anweisen wollen, so ist ihre Erscheinung in den Persönlichkeiten um so leichter mit Unklarheiten und Selbsttäuschungen verbunden, als auf dem Wege des Denkens, durch welches sie als Idee, unverhüllt, erfaßt wird, durch die formelle Selbstgewißheit, welche die logische Abstraktion immer erzeugt, das Gemüth leicht auf Kosten des sittlichen Inhalts der Idee verengert und getrübt wird.

Die Abstraktion ist das Urtragische in der Menschheit. Wird die Abstraktion aber zum System und zur systematischen That, so tritt eine unübersehbare Kette von Schuld und tragischen Conflikten auf. Weil die Einfachheit im Selbstbewußtsein da aufhört, wo das System (d. h. das Zusammengestellte) anfängt, so hört nun auch das einfache Bekenntniß des Bösen auf. Dafür tritt dann der Irrthum ein: »das, was ich will, ist gut!« und mit diesem Irrthum eine Menge von Brüdern, endlich aber der Zweifel, welcher um so grimmiger nagt, um so grausamer zerreißt, als durch das systematische Gewebe alle einzelnen Momente der Idee aufs engste mit einander verbunden sind.

Das Schauspiel der Zerstörung in einem solchen Gemüth ist deshalb auch unendlich viel interessanter und ergreifender, weil wir in eine kleine Welt der Nothwendigkeiten hineinschauen, welche von der Harmonie der Nothwendigkeiten, wie wir in der neueren Zeit die gesammte Welt der Wirklichkeiten aufzufassen gelernt haben, das vollkommenste Spiegelbild giebt. Richard der dritte stürzt wie ein Felskoloß, durch seine eigene, einfache Schwere. Wir sehen den überhangenden, wir hören einzelnes Krachen, dann einen gewaltigen Donner, Staub und Qualm verhüllt einen Augenblick Alles, und im nächsten Moment sehen wir die Verwüstung. Gewiß ein imposantes Schauspiel. Robespierre gleicht einem ungeheuren, geisterhaft erleuchteten Pallast, in welchem das Licht von einer Feuersbrunst kommt, die sich in den Souterrains entzündet hat. Allmälig wird die Erleuchtung greller und greller, gen Himmel steigt blutrother Schein, nun stürzen einige Pfeiler — wir sehen es deutlich durch die hellerleuchteten Thüren und Fenster — nun reißen die stürzenden Pfeiler die Querbalken mit in's Wanken, Balken stürzt auf Balken, daß das Gebäude in seinen Grund-

vesten erdröhnt, nun sind alle Theile so weit vom Feuer ergriffen, daß nach complicirten vereintwirkenden Gesetzen der Schwere sich endlich die Kuppel mit majestätischem Glanz in die Verwüstung hinabsenkt.

Der Dichter führt den Charakter da ein, wo die systematische Abstraktion noch in voller Kraft ihrer einseitigen Berechtigung strahlt. »Im Angesichte des Todes ist Frankreich groß!« Die maaßlose Gefahr des Vaterlandes erfordert, daß ein maaßloser Schrecken die Gemüther bis auf's Aeußerste überreize. Gleich einem tollkühnen Arzte, wendet er Kuren an, wobei des Kranken Leben auf's Spiel gesetzt wird. Der Erfolg hat seine Kur gebilligt, die Schaffotte siegen, und der Sieg ist die einzige Bedingung, unter welcher die Republik bestehen kann. Der Erfolg widerspricht wenigstens seiner Methode nicht. Ob der Erfolg sie aber schon als die einzig richtige erweis't? — Napoleons spätere Feldzüge widersprechen dem entschieden. Genug, im Anfang der jungen Republik mag die Methode die einzig richtige gewesen sein. Wer will das ergründen? — Denn diese Methode stammt aus einem entsagenden, für sich selbst durchaus reinen und tugendhaften Geiste, der prinzipiell der abgesagteste Feind der Todesstrafe war, der in seinem guten Willen eine Bürgschaft für die Nothwendigkeit seiner Handlungen fand. Und kommt die Gegenmethode des Maaßes nicht aus einem unthätigen, lasterhaften, verdächtigen Geiste, aus dem Geiste des Danton? Ist die Gegenmethode nicht schon deshalb verdächtig? — Danton wird ihm »die Schlange im Paradiese der Revolution,« die Robespierre haßt, weil sie das Ideal eines reinen Republikaners nicht aufkommen läßt und die furchtbaren Opfer, welche nur für eine reine, uneigennützige Republik fallen dürfen, entheiligt und zu Schanden macht.

Daß Robespierre gleich in der Scene bei Panis in die Stellung persönlichen Hasses gebracht wird zu dem Principe des Maaßes, das ist die erste Trübung seiner in ihrer systematischen Abstraktion einseitig berechtigten Idee. Zum ersten Male mischt sich in das Opfer, welches er dem Moloch der Republik bringt, die Willkühr, mit ihr die Cainsangst. Von diesem Augenblicke an beginnt eine neue Epoche für Robespierre, mit welcher der Dich-

ter allein sein Stück eröffnen konnte. Denn mit der Willkühr des persönlichen Hasses finden sich Zweifel ein. Mögen sie früher schon in seiner Seele geschlummert haben, als die Partheien sich aus gegenseitiger Furcht vor Verdächtigung einander den König opferten, als sie später die Parthei der Gironde vernichteten — Lacroix sagt, seit der Zeit ist ein Bruch in ihm — so quälend, so laut, mit so vernichtenden Worten sprachen diese Zweifel nie in ihm, als seit er Danton zu den Todten geworfen hat, um sich von der quälenden Leidenschaft des Hasses zu befreien. Für diesen Haß tritt nun der Zweifel ein. Er leidet. Er trennt in consequenter Abstraktion Robespierre, den Apostel des Volks, von dem Robespierre, welcher das Gegentheil eines Apostels ist: denn ein Apostel »irrt nicht, wie die Nachtfalter am hellen Tage!« Er sehnt sich über die Finsterniß der Mittel hinweg, welche diesen Zweifel erwecken, hinaus nach dem Lichte des Zweckes. Er dürstet nach der Absolution, welche ihm dieser ersehnte Zweck verleihen soll. Die sicherste Gewähr für seinen persönlichen Haß Dantons giebt er uns, indem er das Princip desselben, die endliche Gnade für sich aus seiner eignen rettenden Hand dem Volke geben will. Sie drängen sich Alle danach, die Schuldbefleckten, gut zu machen durch maaßloses Maaß. Der Egoismus der Gnade, welcher die Vergebung des Himmels ungetheilt genießen will, ist die weitere Trübung der Idee, welche nothwendig mit der ersten Trübung zusammenhängt. Nur in einem Rausche der Verzückung kann der Fanatiker der Abstraktion über solche Trübungen hinauskommen. Die wundervolle Stelle: »Umarme mich, Leon« u. s. w. drückt diese Stimmung vollendet aus. Nur aus solcher Stimmung kann dann auch die folgende That geboren werden. Hier treten sogleich wieder die Abstraktionen sich schroff gegenüber. Einmal achtet er den Convent, wo es die Noth gebeut, nicht so hoch, um ihn erst um eine That zu fragen, und gleich darauf stellt er die Vertretung des Volks dem Begriffe Volk so gegenüber, daß er dem Führer der Nationalgarde zuruft: »ein Volk, das gegen seine Vertretung wüthet, ist kein Volk mehr, ist außer dem Gesetz und vogelfrei.«

Wohl muß ihm (im dritten Akte) der Jubel des Volkes zu-

wider sein, als Danton verurtheilt ist. Es ist ein subjektiver Rückschlag auf ihn selbst in dem großen Opfer der Republik. — Jene Worte: »hüllt die Bildsäule der Freiheit in Trauerflor!« spricht aus ihm selber der Dämon der Vergeltung, welche seinem Hasse folgt. Wohl muß er in der Scene mit Therese fürchten, daß die Cabarrus wie eine andere Corday kommt, um seine Gedanken zu ermorden. Der Trost, welchen er empfindet, in dem Egoismus der Gnade, ist Wahn und streift an Wahnwitz. Er wähnt, von dem Gott der Gnade, welchen er wieder einsetzen will, werde der heilende Strahl vornehmlich auf ihn fallen, Robespierre werde groß und glücklich sein, und Max könne wieder schlafen. Ist es nicht Wahn, wenn Jemand so weit gekommen ist, zu sagen: »Alle irren sich in mir!« — Ist es nicht die furchtbarste Abstraktion, zu glauben, daß die Erscheinung einer Persönlichkeit Nichts, gar Nichts mit dem Wesen gemein habe; daß man ein inneres Leben für sich leben könne, wenn die Thaten Nichts verrathen! Müssen diese Worte nicht mit trunken schweifendem Blicke in's Unendliche, mit dem leisen Hohnlächeln des beginnenden religiösen Wahnsinns gesprochen werden?

Eine Abstraktion jagt nun die andere. Wie er sich selbst von seinen Thaten trennt, so trennt er den Begriff Gott von der Erscheinungswelt. Er betrachtet den Gott, in dem die Republik ihre Heimath finden soll, zu gleicher Zeit als ein bloßes Trostmittel für's Volk, das man erfinden müßte, wenn es nicht da wäre, endlich wieder als den Inhalt der Justiz der Republik, (also als das Gegentheil des Trostes), sobald es seinem Schreckenssystem zusagt. Hier betrachtet er sich als Knecht Gottes, und dort sucht er in dem Begriffe Gott zugleich die Befreiung von der Knechtschaft des Blutes. Der Dualismus der Idee ist in seinem Gemüth. Das Individuum scheidet in sich den persönlichen Robespierre von dem unpersönlichen Werkzeuge Robespierre und vergißt, daß Beide eine Persönlichkeit sind, welche zuletzt in ihrer organischen Untheilbarkeit einstehen muß für alle Theile, welche die Abstraktion aus ihr herausgesetzt hat. In solcher Vergessenheit sagt der Unbestechliche: »die Bürgerin Cabarrus wird nicht sagen, daß Robespierre sie opfert.«

Nach solchem Kampf mit der einfachen Macht der Wahrheit, welche Therese ihm entgegenhält, ist er körperlich erschöpft. Die innern Wirkungen dieser Scene prägen sich aus in den furchtbaren zu Simon, den er bei Seite zieht mit Augen, welche visionär starren, mit Lauten, welche fast nur an der zuckenden Bewegung des Mundes deutlich werden, gesprochenen Worten: »Sind die Karren abgefahren?« — Wenn Robespierre ohne Worte sprechen könnte, dies würde er mit der Seele gesagt haben. So bringt er Alles vor, was er noch in dieser Scene zu sprechen hat, bis er in dieser athemlosen Zerschmetterung, wie vor einem Raubthier, das er mit seinem Blicke zu bannen hat, mit dem bedeutungsvoll symbolischen »bringe mir Wasser, Simon!« verschwindet. — In diesem »bringe mir Wasser!« klingt etwas an von dem Fleck auf der Hand der Lady Makbeth. Es schadet Nichts, wenn der Darsteller eine mechanische Bewegung wie zum Waschen macht, ehe er diese Worte herausringt. Die Unheimlichkeit nimmt schwindelnd in dieser Scene bis zum Schlusse zu.

Nun ist der Haß todt, Camille ist freilich mit ihm todt, Camille, die Liebe Robespierre's, die thränenwerthe Liebe. Aber der Freund weiß zu abstrahiren: die Nothwendigkeit hat Camille und Lucile geopfert.

Diese Anstrengung immer neuer Abstraktion hat seinen Körper, seine Sinne geschwächt. Wir sehen ihn vor Beginn des Festes fieberhaft aufgeregt. Das schwache Menschengefäß kann ja kaum das Oel hergeben, den Prometheusfunken zu nähren. Dennoch arbeitet die Abstraktion rastlos fort. Sie drückt alle andern Consequenzen hinweg und schlürft begierig Trost aus dem Gedanken an die Unsterblichkeit der Seele. Sie verleugnet standhaft jeden politischen Rettungsversuch zum vollen Leben; um das Genügen der Tugend und Größe zu haben, behandelt sie die Dinge nicht, wie sie sind. Die Verblendung wird ihr Bedürfniß. Selbst von dem Gefühl der passiven Größe, welche übrigens, wie Hamlet meint, immer einen Beischmack von »Nicht können« hat, geht er gern über zu derjenigen Form der Verblendung, die seinem von Zweifeln zerrissenen Herzen der liebste Balsam ist. Er hat die Gier eines Kranken. Etwas von verzückter Gier müssen diese

Worte haben: »Du aber, mein Volk u. s. w.«; nichts von lärmendem Entzücken; am wenigsten darf er selber jauchzen, indem er an das Jauchzen von Millionen denkt. Die Worte sind verführerisch, aber hier »reine Freude« darstellen, heißt Sätze und Worte aufführen, nicht eines Charakters innerste Lage durch Mittel deutlich machen, worunter die Worte nur die telegraphischen Zeichen sind.

Wir sind immer gespannt, einen Charakter, welcher vor unsern Augen von gefährlichen Anfängen zu einer gesteigerten Verstrickung gelangt ist, in seinen geheimsten Seelenkammern zu belauschen. Wie das, was scheinbar so prahlend, so groß, so fest gegründet stand, zusammenbricht unter dem Hauch ewiger Wahrheit; wie der Charakter über sich selbst angstvoll hinausgreift und sein gestohlenes Pfund der Unendlichkeit zurückgiebt an den Haushalter der Unendlichkeit, weil er nicht mehr damit wuchern kann — dieses Schauspiel ist eines der fesselndsten auf der Bühne, weil wir im Leben es wohl ahnen, aber nicht Alle erleben und sehen. In diesem Sinne mag hier die Scene in den Gräbern von St. Denis noch einmal erwähnt werden. Der geträumte Trost religiöser Abstraktion hat nichts geholfen. Sein Blutsystem ist nur mit Uebersättigung todt zu machen, es hungert nach dem Blute desjenigen, der es an Blutspeise gewöhnt.

Die Verzweiflung, welche aus dem Zweifel entspringt, stürzt nun in dem Manne des Schreckens alle Abstraktionen über den Haufen, und auf den Trümmern erscheint die einige, untheilbare Idee zuerst in dem Subjekt als Sehnsucht nach Erlösung. Dies ist die erste Gestalt der Idee, ihre Möglichkeit. Die zweite, ihre Wirklichkeit, erscheint in den Elementen, welche sich aus der Kraft der Naturforderung und des Rechtes auf Gnade und Leben gegen die Abstraktion stemmen. Die dritte Form der revolutionairen Idee, ihre Nothwendigkeit, ergiebt sich aus dem endlichen Siege der Naturforderung über die Abstraktion. Diese Nothwendigkeit kann nicht als Person oder Faktum sinnlich erscheinen, sondern nur als ästhetische Wahrheit. Sobald sie wieder zum Faktum hindurchbricht, wie in der Erscheinung des militairischen Nationalruhms, näher in Bonaparte, tritt sie aller-

dings als Wirklichkeit auf, aber nur mit dem errungenen Recht der Naturforderung. Ob dieses Recht einseitig sei und zu neuen Abstraktionen verleiten könne, dieser Frage schließt die tragische Erschütterung des Schlusses den Mund. Darin das Wohlthuende der hochtragischen Ausgänge. Sie schließen den Kreis des Kunstwerkes am besten, weil sie die Reflexion ersticken.

Mit diesem Fingerzeige auf den Gedankeninhalt des Hauptcharakters, der von uns keineswegs völlig erschöpft ist, noch erschöpft werden kann, glauben wir uns begnügen zu können. Es bleibt nur noch übrig, einige historische Notizen über seine äußere Erscheinung hinzuzufügen, da wir der Ansicht sind, daß, soweit es irgend möglich ist, die concrete Sinnlichkeit der Geschichte bei der Darstellung in ihrem weitesten Umfange zur Geltung kommen muß.

Lamartine sagt von Robespierre, daß er nichts hatte, was ihn sogleich anfangs der Aufmerksamkeit empfahl, weder in seiner Geburt, noch in seinem Genie, noch im Aeußern. Er war das letzte Wort der Revolution; aber Niemand konnte es lesen.

Er war nicht eben groß, seine Glieder waren hager und eckicht, sein Gang unregelmäßig, seine Stellungen gemacht, seine Gesten ohne Harmonie und Grazie, seine Stimme monoton, ein wenig kreischend, seine Stirn war schön und stark an den Schläfen vorspringend. Sein Portrait, das er in allen Gestalten in seinem Zimmer hatte, zeigt uns keineswegs in seinen Zügen die Zerstörung des Bösewichts, des Neides. Eine Heiterkeit, durch welche ein ernster Fond hindurchschimmerte, war sein Ausdruck im gewöhnlichen Leben. Uebrigens hatten durch die fortwährende Spannung seine Gesichtsmuskeln etwas Concentrirtes. Sein Zweck schwebte ihm beständig vor Augen. Sein Costüm war ausgesucht, sorgfältig. Ein hellblauer Rock, über den Hüften zugeknöpft, kurze Hose von gelber Farbe, weiße Strümpfe, Schuhe mit silbernen Schnallen, weißgepuderte Haare, ein weißes Gilet waren seine beständige Tracht, als wollte er sich, wie eine Medaille, dem Volke unvergeßlich einprägen. Sein Teint war blaßgelb, wie von Nachtwachen erschöpft. Er liebte Racine zu deklamiren, er

drapirte sich in seine Philosophie und seinen Patriotismus, theatralisch selbst in seinen Erholungen.

Diese Eigenthümlichkeiten kommen dem Darsteller sehr zu Statten, um die ganz besondere, unnahbare, in ihrem Geschmack wie in ihren Neigungen consequente und zähe Natur des Unbestechlichen wiederzugeben. Das, was zur Idealisirung der Geschichte nothwendig ist, liegt dem Dichter ob; der Schauspieler hat sich nicht zu scheuen, bei einem wahrhaft historischen Drama die ganze sinnliche Fülle der Verleiblichung aufzuwenden. Die Idealisirung beginnt für ihn nur da, wo das Häßliche anfängt, ekelerregend zu werden. So würde man sich in der Darstellung des Marat wohl hüten müssen, seine schmutzige Außenseite in ihrer ganzen Ausdehnung auf's Theater zu bringen, wie wohl auch sie ein nothwendiges Ingredienz seines Charakters ist.
